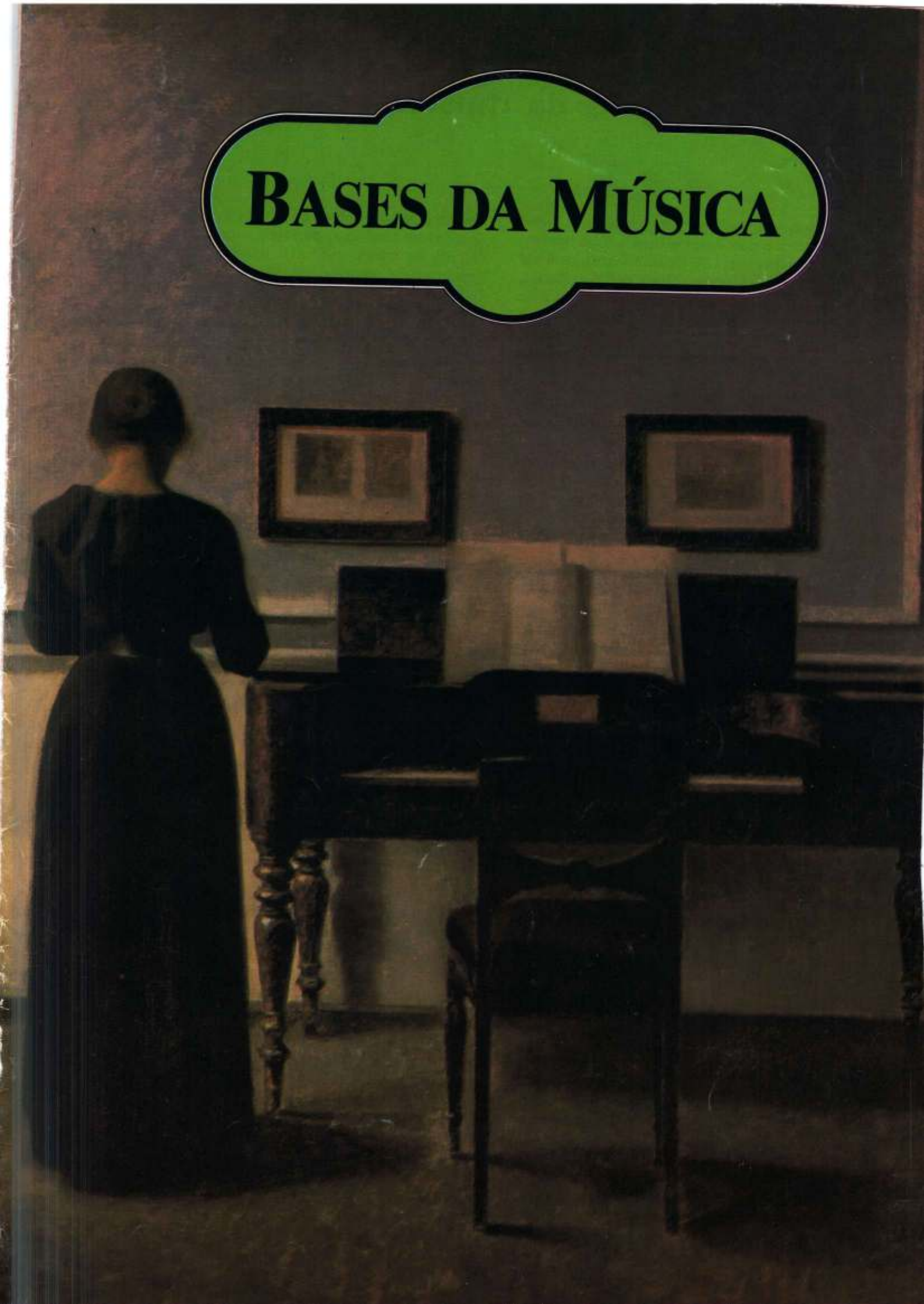
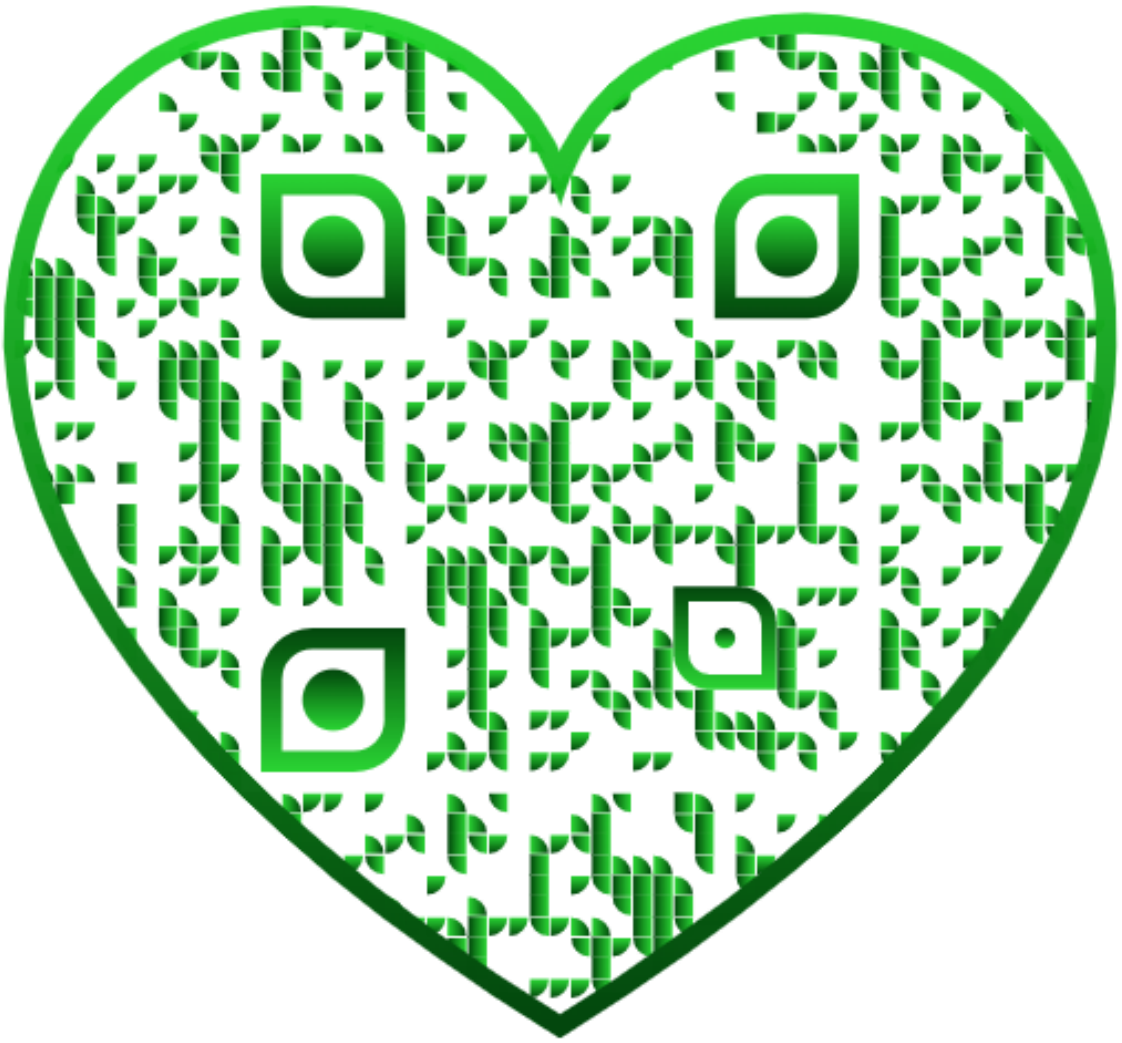
BASES DA MÚSICA





Excursão às origens da música

A música, essa inapreensível entidade sonora que acompanha todas as atividades do homem, desde o nascimento até à morte, e cuja presença se detecta inclusivamente nas mais remotas civilizações e comunidades culturais, escapa a toda a definição. O misterioso universo do sonoro possui um caráter inefável, de modo que todos os esforços para o delimitar verbalmente, no âmbito estreito de um conceito ou mediante umas quantas palavras com pretensões definidoras, talvez possam dar origem a belas frases e expressões sugestivas, mas, no fundo, estão condenadas ao insucesso.

Contudo, o fenômeno objetivo da música aí está, com o seu enorme poder de sedução, desde o dia em que o ser humano, quem sabe se por puro acaso, descobriu o mágico mundo do som e decidiu explorar as suas possibilidades. Por isso, embora não nos seja possível dizer com exatidão o que é a música, podemos, isso sim, tentar aproximar-nos das origens de uma arte que esteve, e está, fortemente enraizada na vida do homem.

Imaginemos o homem primitivo imerso num ambiente natural, onde se verificam fenômenos que reclamam a sua atenção, e vitalmente interessado na manipulação dos objetos que o rodeiam. Assim, vem a aperceber-se de que o choque ocasional de dois corpos compactos — por exemplo, duas pedras — produz um ruído diferenciado, que pode repetir à sua vontade. Ao fazê-lo, cria uma incipiente sucessão rítmica e descobre um primeiro esquema, elementar, de coordenação sonora.

Noutro momento, o nosso antepassado primitivo observa que as vibrações do seu arco de caça também excitam a sua capacidade auditiva, produzindo um novo som, que, tal como no caso anterior, pode ser livremente regulado. Do mesmo modo, verifica que a pancada no tronco de uma árvore, o sopro da sua respiração no interior de um búzio ou o bater das suas próprias mãos originam uma sonoridade repetível. Em suma, chega à conclusão de que está rodeado de objetos que, além de desempenharem determinadas funções, *soam*, e assim se apercebe de que pode manipulá-los a seu belo capricho.

Mas o homem primitivo não só descobre os sons como uma sucessão rítmica, como *sente* as variadas alterações anímicas que a audição dos mesmos lhe causa, desde o apaziguamento do espírito até à exaltação do ânimo para a luta ou a dança. E é precisamente desta relação dinâmica que o fenômeno físico da sonoridade estabelece com a psique do receptor que nasce esse fenômeno imponderável a que mais tarde chamaremos *música*. O caminho da evolução para o especificamente musical consuma-se, portanto, quando o som, já ordenado, se apodera da sensibilidade do ouvinte e provoca nele um estado peculiar de transe mental, só comparável ao que surge de outras experiências artísticas.

Apesar da nossa perspectiva atual de seres habituados, em maior ou menor medida, à presença cotidiana da música, não pode deixar de surpreender-nos o engenho desenvolvido pelo homem para converter aqueles toscos balbuciamentos sonoros em intuições musicais concretas, dotadas de sentido e, portanto, capazes de servir como veículo de comunicação. E maravilha-nos ainda mais comprovar a enorme variedade de meios que o ser humano utilizou, neste lento processo, para poder modelar ordenadamente a sua imperiosa necessidade de expressão: desde tripas retorcidas, passando por peles de animais, lâminas metálicas, corpos sólidos ou ocos de diversos materiais, tubos com embocaduras..., até à extensa gama de instrumentos eletrônicos, cujas infinitas possibilidades técnicas e combinatórias só têm sido aproveitadas na sua primeira fase.

O sentido revolucionário da Nona Sinfonia, de Beethoven, vai mais além das inovações técnicas que fizeram dela uma amostra excelsa da arte musical de todos os tempos. Este sentido reside também na sua mensagem de fraternidade, de amor pela humanidade, que, contida já nos primeiros andamentos orquestrais, se torna mais explícita no grande coro final, graças ao texto de Schiller. De algum modo, o espírito traduzido na litografia de Picasso, Le bouquet, *embaixo.*

Arquivo Salvat

Mas, juntamente com esta progressiva invenção de instrumentos, a aventura do homem nos territórios da sonoridade legou-nos algo muito mais importante: uma amostra viva, múltipla e dilatada de que o poder imaginativo do homem não tem limites. Especulando com os próprios fundamentos do som (altura, intensidade, timbre e duração), o ser humano conseguiu transformar, ao longo da sua história, as vagas tentativas sonoras anteriormente mencionadas nas grandes composições de mestres como Bach, Mozart ou Beethoven (pensamos no admirável segundo tempo da Nona Sinfonia), autores que alcançam, nas suas obras, a mais alta lucubração mental e, ao mesmo tempo, uma eficácia comunicativa tão intensa que dificilmente pode ser superada por qualquer outra criação do gênio humano. Pois bem, só mergulhando neste peculiar universo intelectual, erigido sobre os alicerces flexíveis do som e trespassado por uma incomensurável força comunicativa, poderemos chegar a saber o que é a música.

À direita: cartaz da Philharmonic Society, que encomendou a Beethoven a Nona Sinfonia, anunciando a obra ao público de Londres, quase um ano depois da sua estréia no Kärntnertortheater de Viena.

A Nona não integrou na sinfonia só elementos inéditos; foi o símbolo de uma nova era no seio de graves convulsões sociais. Embaixo: capa da partitura autógrafa, com a assinatura de Beethoven e a dedicatória a Frederico Guilherme III.

UNDER THE IMMEDIATE PATRONAGE OF

His Majesty.

PHILHARMONIC SOCIETY.

THIRD CONCERT, MONDAY, MARCH 21, 1825.

ACT I.

Sinfonia Letter T. - - - - - - - - *Haydn.*
Terzetto, "Tutte le mie speranze," Madame CARADORI, Miss GOODALL, and Mr. VAUGHAN (Davide Penitente) - - - - - *Mozart.*
Quartetto, two Violins, Viola, and Violoncello, Messrs. SPAGNOLETTI, OURY, MORALT, and LINDLEY - - - - - - - *Mozart.*
Song, Mr. VAUGHAN, "Why does the God of Israel sleep," (Samson) - *Handel.*
Quintetto, Flute, Oboë, Clarinet, Horn, and Bassoon, Messrs. NICHOLSON, VOGT, WILLMAN, PLATT, and MACKINTOSH - - - - *Reicha.*
Recit. ed Aria, Madame CARADORI, "Per pietà," (Così fan tutte) - *Mozart.*
Overture, Les deux Journées - - - - - - *Cherubini.*

ACT II.

New Grand Characteristic Sinfonia, MS. with Vocal Finale, the principal parts of which to be sung by Madame CARADORI, Miss GOODALL, Mr. VAUGHAN, and Mr. PHILLIPS (composed expressly for this Society) - *Beethoven.*

Leader, Mr. F. CRAMER.—Conductor, Sir G. SMART.

To commence at Eight o'clock precisely.

The subscribers are most earnestly entreated to observe, that the Tickets are not transferable, and that any violation of this rule will incur a total forfeiture of the subscription.

It is requested that the Coachmen may be directed to set down *and take up* with their horses' heads towards Piccadilly.

The door in Little Argyll-street will be open after the Concert, for the egress of the Company.

The next Concert will be on MONDAY, APRIL 11.

TERZETTO.—*Mozart.*

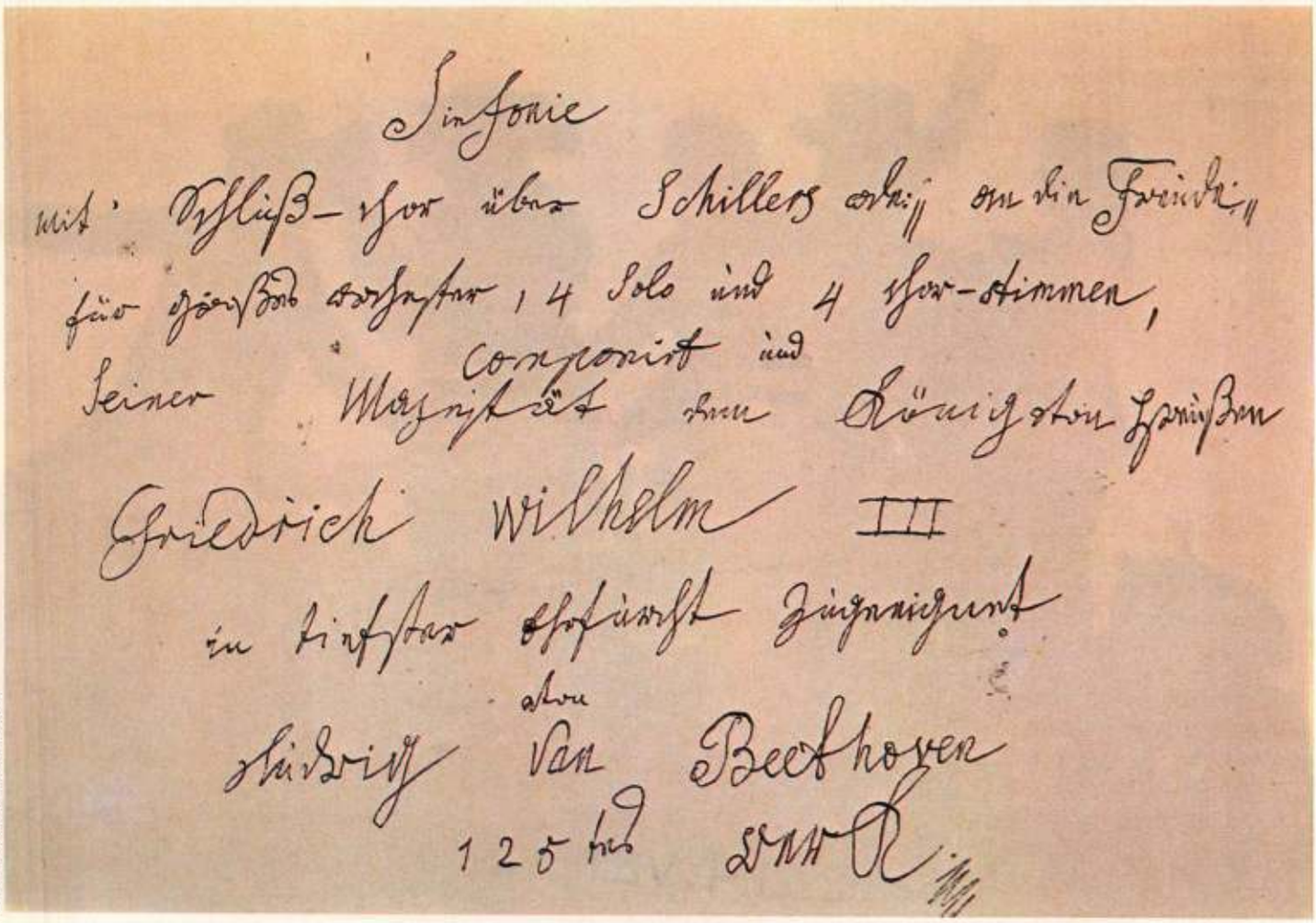
Tutte, le mie speranze
Ho tutte riposto in te!
Salvami oh Dio
Dal nemico feroce
Che m'insegue, e m' incalza
Oh Dio salvami.

RECITATIVE accompanied—Mr. VAUGHAN.

(Samson.)—*Handel.*

Justly these evils have befall'n thy son;
Sole author I, sole cause. My griefs for this

Arquivo Salvat



Archiv für Kunst und Geschichte

Capítulo 1

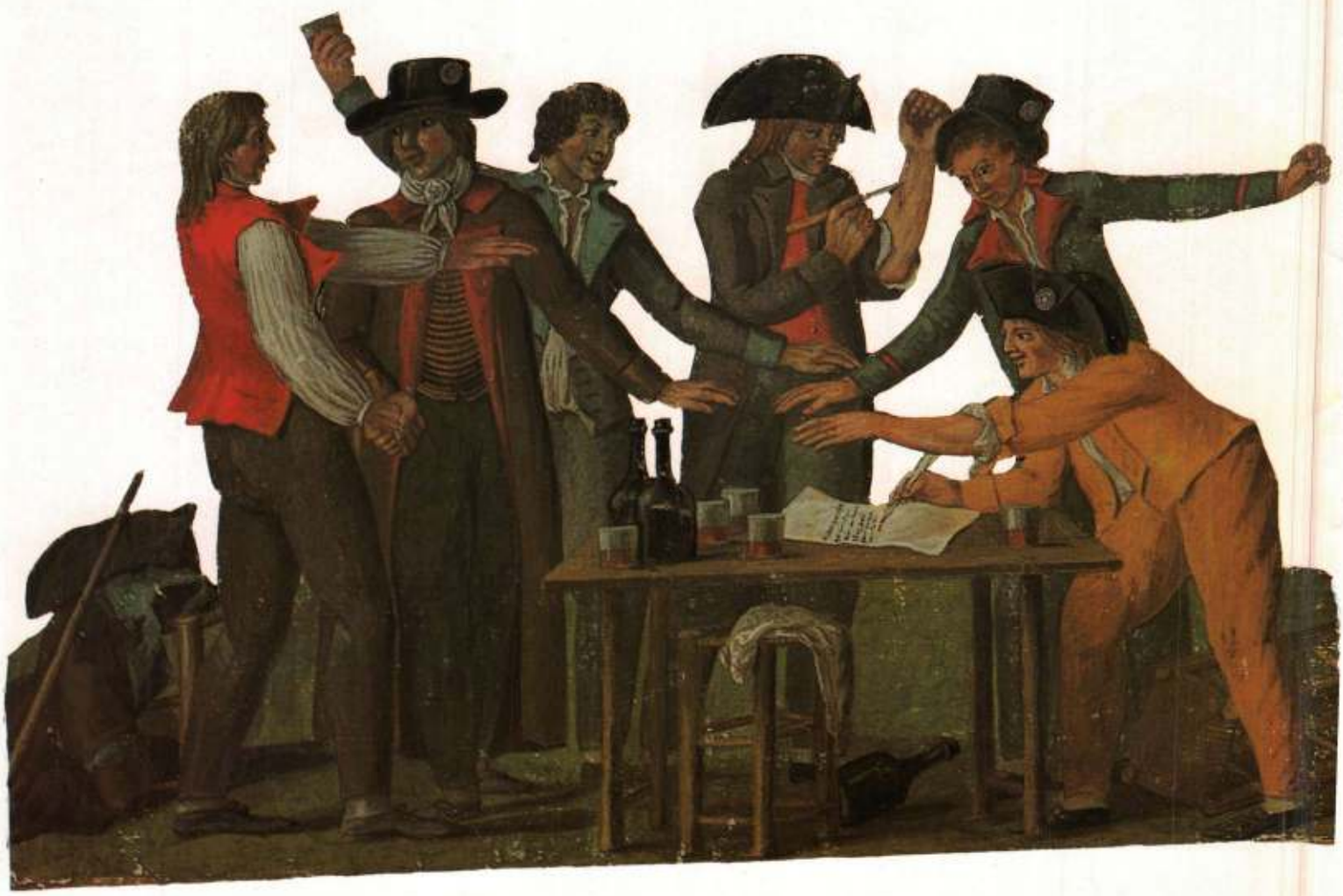
A Nona Sinfonia: um canto à humanidade

Beethoven consagrou uma boa parte da sua vida a um objetivo: transplantar para o plano musical a *Ode à Alegria*, do poeta Friedrich Schiller. Já em 1793, quando contava 23 anos de idade, fez diversas tentativas para alcançar essa meta. No entanto, só materializaria tal pretensão nos últimos anos de vida, quando estava deprimido pela surdez e por situações familiares adversas.

Após 1817, a idéia de Beethoven começou a ganhar corpo nos cadernos de apontamentos do artista, como cúspide de uma vasta obra sinfônica. Curiosamente, a Nona Sinfonia, na estrutura que hoje conhecemos, levou bastante tempo a tornar-se evidente para o seu próprio criador, fundamentalmente porque tinha planejado a redação de duas obras diferentes, que acabaram por integrar uma única partitura. Beethoven recebera uma encomenda de uma sociedade musical inglesa, a Royal Philharmonic, e para esta organização aceitou compor uma página sinfônica puramente orquestral, ao mesmo tempo que trabalhava nos esboços daquilo a que chamava «uma sinfonia alemã», que culminaria com uma grande seção coral cantada nesta língua. Só já quando ia muito avançada a composição da obra orquestral, que em maior ou menor medida coincidiria com os três primeiros andamentos da Nona, tal como hoje a conhecemos, surgiu na mente de Beethoven a possibilidade de combinar as duas obras numa só; um motivo inicial de rejeição, que durante meses atormentou o compositor, era o fato bastante insólito de uma página encomendada por uma entidade britânica culminar com um canto em alemão, mas, gradualmente, Beethoven foi-se convencendo da viabilidade do seu projeto, até acabar por encadear a parte coral, baseado no texto de Schiller, com o trabalho orquestral precedente.

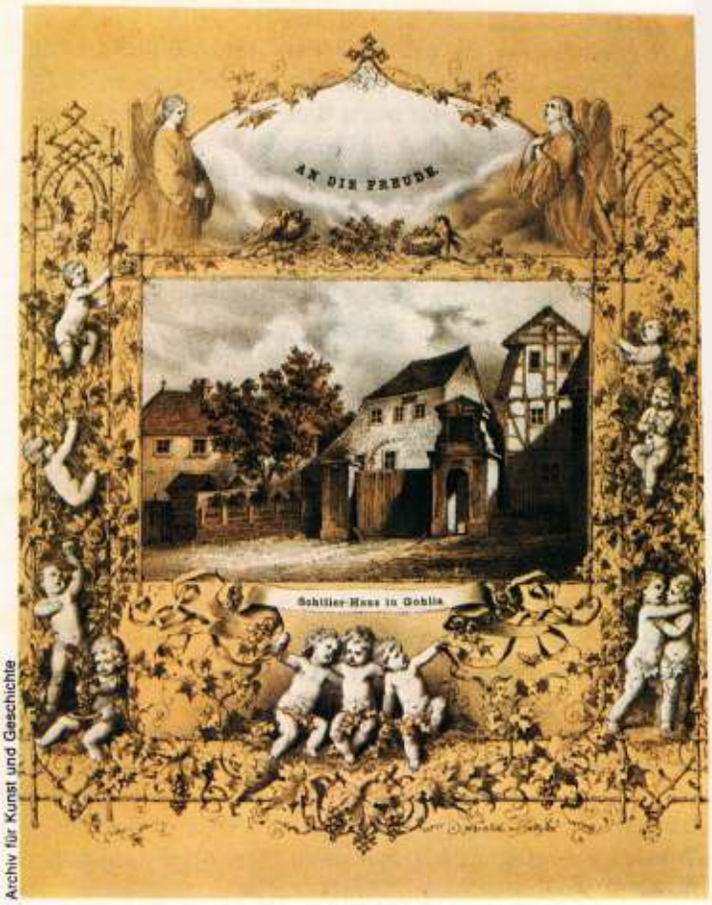
A «Ode» de Schiller

Dava-se a circunstância, de grande importância íntima para um autor de idéias liberais como era o músico, de a *Ode* de Schiller possuir um duplo sentido semântico para os conhecedores da obra literária do poeta. Efetivamente, no seu tempo, Schiller vira-se obrigado a mudar o título original da sua obra, *An die Freiheit (À Liberdade)* pelo de *An die Freude (À Alegria)*. De qualquer modo, e apesar dessa mudança, o conteúdo de fraternidade universal e de aspirações libertárias latente na página schi-



lleriana permanecera imutável. Beethoven considerou a possibilidade de devolver à peça o seu primitivo termo «liberdade», mas acabou igualmente por entender que a mensagem espiritual da composição não seria minimamente alterada pela mutação de uma palavra noutra. Portanto, que um homem minado pelo sofrimento físico e moral culminasse a sua obra sinfônica com uma peça aparentemente destinada a glosar a alegria revelava-se o mais irônico desafio perante um destino adverso.

Beethoven não utilizou todo o poema de Schiller, escrito em 1785. Dos noventa e seis versos em oito estrofes (de oito versos cada uma e outros quatro de estribilho), Beethoven escolheu trinta e seis: concretamente, as três primeiras estrofes de oito versos (cantadas na seção A), o quarteto da seção B e os dois quartetos da seção C. A primeira estrofe será repetida textualmente (final da seção B), ou resumida nas restantes seções, juntamente (e numa ocasião simultaneamente: arranque da seção D) com o primeiro e o terceiro quartetos. Por último, anotemos que o recitativo inicial condensa textos anteriores, depois felizmente suprimidos, que ligavam as citações aos três primeiros andamentos. Este texto, presumivelmente do próprio Beethoven, faz referência a um destinatário múltiplo (amigos!), ao qual se dirige um artista livre que compõe porque outros seres livres, no uso da sua liberdade, lhe fizeram uma encomenda traduzida num contrato. Não se trata já de um músico assalariado que compõe para o seu patrono e um reduzido círculo de cortesãos, mas de um artista liberal que se dirige aos seus iguais.



Archiv für Kunst und Geschichte

Giraudon

Na Nona Sinfonia, Beethoven soube transcrever e ampliar, em termos musicais, o clima poético e o ideário liberal da Ode à Alegria, *composta por Friedrich Schiller.*
Em cima: capa de uma edição da Ode, *com a casa que o poeta alemão possuía em Leipzig, lugar onde a escreveu.*

A Nona Sinfonia contém uma mensagem de confiança no destino da humanidade, que Beethoven traduziu com grande força, expressando também a filosofia libertária da sua época. À esquerda, uma gravura dos dias da Revolução Francesa. Alguns cidadãos juram, assinando com o próprio sangue, e outros cantam A Marselhesa.

...nedotário da estréia

...s circunstâncias da estréia foram referidas inúmeras ...ezes. A Nona Sinfonia foi estreada a 7 de Maio de 1824, ...o Kärntnertortheater, no quadro de um longuíssimo con...erto, no qual se incluíam dois excertos da *Missa Solem...is* e uma nova abertura. A expectativa em Viena era ...norme e o público acotovelava-se na sala. Para algumas ...essoas, o fato de se deslocar ao teatro assumiu caráter ...le esforço, como no caso do amigo do músico Nikolaus ...smeskall, que era paralítico e foi levado para a sala ...uma cadeira de rodas. Beethoven insistira, perante os ...organizadores, no seu desejo de dirigir a orquestra e o ...coro, apesar de, por essa altura, já ser incapaz de distin...guir qualquer som. Assim, embora Beethoven se tivesse ...sentado no palco diante da orquestra, como convidado ...especial, os músicos convieram em atender exclusiva...mente às indicações se Schuppanzigh, que foi quem diri...giu materialmente a execução, e de Umlauf, diretor do ...coro. Durante os três primeiros andamentos, houve coor...denação entre Beethoven e os autênticos diretores, mas ...na seção coral, o compositor adotou um andamento mais ...lento do que o seguido pelos executantes, pelo que, ao ...terminar a execução, enquanto o público aplaudia fre...neticamente, o criador da partitura continuava marcando ...o compasso, absorto na sua partitura; só quando a ...Sr.ª Unger, o contralto solista, lhe pegou no braço e o ...obrigou a voltar-se para o auditório, o emocionado mes...tre compreendeu que a sua obra terminara um pouco ...antes.

Anos de incompreensão

Ao contrário do que se poderia pensar, a reação dos vie...nenses não constituiu o prelúdio de um favorável acolhi...

Archiv für Kunst und Geschichte

À esquerda: retrato de Ignaz Schuppanzigh, pintado por Josef Danhauser. O primeiro-violinista do quarteto Rasumovski, de Viena, não só dirigiu a estréia da Nona como difundiu por toda a Europa os quartetos de Beethoven. Em cima: o notável contralto Karoline Unger, um dos intérpretes solistas do Hino à Alegria *na mencionada estréia.*

À direita: um retrato de Beethoven, pintado por Willibrord J. Mähler, funcionário da corte, que se dedicava à música e à pintura. A imagem captou o músico em 1814, quando contava 44 anos. Apesar de entrar num período de escassa produção e de mal-estar físico e psicológico, Beethoven é um homem firme, ainda capaz de ostentar um olhar intenso.

...mento universal da nova partitura. Ao longo do século XIX teceram-se as mais díspares e contraditórias apreciações sobre a composição. Assim, um ano apenas depois da estréia, o crítico de *The Harmonicum*, em Londres, comentava o seguinte: «Para sermos sinceros, parece-nos que à Nona Sinfonia, de Beethoven, lhe sobra exatamente uma hora e cinco minutos; uma extensão desusada põe à prova não só os músculos e as amígdalas da orquestra, mas também a paciência do auditório. O último andamento, um coro, é heterogêneo. Qual possa ser a sua relação com o resto da sinfonia é algo que escapa à nossa compreensão: e aqui, tal como noutras partes da obra, a ausência de um esboço medianamente inteligível revela-se muito clara.»

Arquivo Salvat

Nos anos posteriores, as críticas chegaram a ser, em alguns casos, ainda mais acerbas e irônicas. Em Boston, o *Daily Atlas* escrevia em 1853: «Se os melhores críticos e orquestras falharam ao procurar o significado da Nona Sinfonia de Beethoven, esperamos que se nos perdoe igualmente se confessarmos a nossa incapacidade de ver algum sentido nesta peça. O *Adagio* possui momentos de grande beleza, mas os outros andamentos, particularmente o último, parecem não ser senão uma incompreensível união de estranhas harmonias. Não há dúvida de que Beethoven estava realmente surdo quando escreveu esta obra.»

Quatro anos mais tarde, Alexandr Ulïbïshef escrevia em Paris: «Beethoven acabou por revelar um gosto perverso pelas dissonâncias carentes de eufonia, tudo isso em virtude de o seu ouvido ser limitado e confuso. As acumulações de notas de caráter monstruoso soavam na sua cabeça como plenamente aceitáveis e como combinações sonoras satisfatórias. Entre os novos sinais deste estilo beethoveniano há um distintivo, que é como o sinal de Caim, e que é, nem mais nem menos, como a constante violação das leis fundamentais do som e das mais elementares regras da harmonia: acordes errados, aglomerações de notas intoleráveis para qualquer pessoa que não esteja totalmente privada do sentido auditivo, que levaram, num memorável momento de lucidez, um aluno de Beethoven a exclamar: 'Mas tudo isto soa horrivelmente mal!'»

Até um biógrafo do compositor, Ludwig Spohr, referia as suas memórias, publicadas na Alemanha em 1861: Devo confessar com toda a sinceridade que nunca pude xperimentar qualquer prazer com as últimas obras de eethoven. Sim, devo incluir entre estas até a tão admiada Nona Sinfonia, cujo último andamento acho tão feio, e tão mau gosto, e que parece uma concepção tão barata vil da obra de Schiller, que tenho dificuldade em entener, mesmo agora, como um gênio da envergadura de Beethoven pôde cair tão baixo na sua capacidade musical. Creio que esta obra é a corroboração definitiva de algo de que todos nos apercebíamos diretamente, que Beethoven caíra numa total deficiência da imaginária estética e perdera o sentido da beleza.»

Encerremos este mostruário com um «piedoso» epifonema de John Ruskin, exposto em 1881: «Esta obra é algo assim como o chocalhar contínuo de alguns sacos cheios de pregos, ouvindo-se, de quando em quando, uma marelada que ameniza a festa.»

O impacto de uma mensagem

De qualquer modo, a surdez de Beethoven deu origem a que músicos de categoria muito diferente concebessem a reorquestração da partitura. Wagner e Mahler propuseram instrumentações complementares da original, acrescentado intérpretes à execução e transformando o esquema tímbrico da peça. Numa linha oposta, já nos nossos dias, Leopold Stokowsky propôs, especialmente no *finale*, uma instrumentação mais clara, reduzindo os conglomerados de notas que tanto preocuparam, no seu tempo, os exegetas da surdez beethoveniana. Na hora da verdade, todos estes esforços — sem dúvida dignos de estudo — se revelaram infrutíferos quanto à consagração da peça por orquestras, diretores, críticos e público: a Nona Sinfonia, virtualmente na mesma forma em que foi redigida por Beethoven, constitui hoje parte do patrimônio musical do Ocidente. Incontáveis execuções da peça e numerosas gravações vêm confirmar, ano após ano, o impacto da mensagem beethoveniana.

A Nona Sinfonia adquiriu um caráter universalmente aceite de obra de conciliação, de fraternidade. Com este caráter, Wilhelm Furtwängler propôs abrir com a Nona o Festival de Bayreuth de 1951, aquele que marcava a reabertura do teatro wagneriano após os avatares da Segunda Guerra Mundial: o intenso impacto emocional dessa jornada, que vinha fechar, do ponto de vista espiritual, cicatrizes abertas durante anos, foi felizmente recolhido numa gravação discográfica que permite que qualquer ouvinte reviva, muitos anos depois do acontecimento, o consolador canto beethoveniano. Mesmo no terreno do esporte, valeria a pena assinalar que a Nona foi o hino da representação nacional alemã às Olimpíadas. A sinfonia pôde resistir absolutamente a tudo, até aos mais imprevisíveis arranjos rítmico-populares ou às transformações eletrônicas por sintetizador — recordemos o uso que da obra fazia Stanley Kubrick em *A Laranja Mecânica*, transformadas as contribuições instrumentais com roupagem eletrônica através do divertido arranjo de Walter Carlos. No fundo, e se quisermos ser otimistas — o que seria uma maneira de prestar homenagem a Beethoven e ao seu ideário —, poderíamos pensar que a carreira da Nona Sinfonia não fez senão começar.

Arquivo Salvat

À esquerda: uma das impressionantes cenas de A Laranja Mecânica *(1972), filme de Stanley Kubrick em que a Nona Sinfonia, de Beethoven, submetida a um singular arranjo, constitui o máximo aliciante estético do jovem e violento protagonista. Trata-se de mais uma expressão da universalidade alcançada por uma obra que conseguiu calar muito fundo na condição humana.*

Capítulo 2

A Nona como exemplo

A música faz-se com sons. Esta afirmação é trivial, mas necessária: não é música, ainda, o sinal que empregamos para anotar ou fixar as ideias musicais e, por outro lado, é muito difícil fazer música com um único som. Em geral, são precisos mais, e, necessariamente, estes sons inscrevem-se numa ordenação ou geram-na. A música faz-se, pois, com sons no tempo e no espaço musical.

O ritmo

A esta ordenação de sons podemos chamar *ritmo*, que é o elemento primordial da música (e, se despojarmos a palavra da sua excessiva conotação temporal, de toda a arte). Não pode haver música sem ritmo, mas pode haver, e de fato há, muitos e diferentes tipos de ritmo musical: desde o mais rígido, o mais próximo ao bater regular do tique-taque de um relógio, como no episódio *Alla marcia* do último tempo da Nona Sinfonia, em que o tenor solista canta «Froh, wie seine Sonnen fliegen», até ao ritmo livre do canto gregoriano, tão próximo do pulsar irregular das palavras do texto.

Na Nona, e também no andamento coral, encontramos os episódios monódicos de violoncelos e contrabaixos que enquadram as evocações dos três primeiros andamentos da obra, com a anotação de Beethoven: «Selon le caractère d'un récitatif», embora acrescente «mais in tempo», e este mesmo caráter é detectável nas primeias frases do barítono, antes de cantar a tão famosa melodia da *Ode à Alegria*.

O ritmo musical é, pois, muito diverso e sempre diferente do ritmo natural ou do convencional, que rege o mundo prático: é um elemento artístico. Mas se o ritmo é o elemento primordial da música, raras vezes, pelo menos na nossa cultura, se emprega sozinho, desgarrado de outros elementos sonoros. Pode ser o gerador de amplas estruturas musicais, como a célula

do segundo andamento da Nona, à volta da qual gira, mas mesmo num caso tão evidente combinam-se já durações e alturas:

A melodia

Quando nos referimos a durações e alturas diferentes, entramos num novo terreno: o da melodia. Em certa medida, o ritmo é o fator desencadeante da melodia, a origem do processo. Podemos dize da *melodia* que é uma suces são ordenada de sons dife rentes; embora isto fosse motivo de discussão, poderíamos afirmar, em princípio que um único som, repetidc muitas vezes, não chega a constituir melodia, já que este conceito exige basicamente a diversidade. Estes sons, que o compositor ordena segundo o seu critério pessoal, podem ser mais agudos ou mais graves: se olharmos para um pentagrama, os mais agudos aparecerão nas linhas mais altas, ou acima das mesmas, enquanto os graves terão uma colocação mais abaixo, inclusivamente abaixo das cinco linhas. Isto constitui o que em música chamamos *altura* dos sons. Se escutarmos essa melodia, se a can-

No coro final da Nona Sinfonia, Beethoven incluiu elementos originais da «música turca», muito em uso na época, tal como o grupo instrumental de pratos, caixa, triângulo e flautim.
Embaixo: uma cena turca de 1700: músicos da corte de Constantinopla com vestes e instrumentos típicos.

Giraudon

Salmer

A flauta, instrumento musical essencialmente melódico, desempenha um papel de singular importância em alguns andamentos da Nona Sinfonia de Beethoven.
Em cima: O Flautista, *pintura de J. Kapetzky.*

tarmos lendo o que está escrito no pentagrama, uns sons serão mais fortes, outros serão mais fracos: esta propriedade tem o nome de *intensidade.* Não é a última: uns sons prolongar-se-ão mais no tempo e outros menos; chamamos a isto *duração.* Finalmente, pode acontecer não nos limitarmos a cantar a nossa melodia, mas preferirmos tocá-la no piano ou ao violão, ou em qualquer outro instrumento musical. A impressão auditiva que captaremos em cada um destes casos será diferente, pois as cordas vocais, as cordas do violão ou as interiores do piano não soam da mesma maneira. Este fator diferenciador tem o nome de *timbre,* e, *grosso modo,* podemos dizer que é ele a cor do som.

Tomemos como exemplo a célebre melodia que constitui o centro do último andamento da Nona Sinfonia. Soará de muitas maneiras ao longo da obra, mas, da primeira vez, aparece sozinha, sem os adornos ou reelaborações que depois surgirão:

Mesmo sem saber ler música, podemos observar na grafia utilizada por Beethoven uns sinais colocados mais acima e outros mais abaixo da pauta de cinco linhas e quatro espaços a que chamamos *pentagrama.* O som mais agudo é o terceiro, na quinta linha; o mais grave aparece no compasso mais suave, a nota no primeiro espaço: são os limites de altura que esta melodia tem:

Quanto às durações, Beethoven utilizou quatro diferentes, representadas pelas figuras: *mínima, semínima com ponto de aumentação, semínima* e *colcheia.*

(Se convencionalmente dermos à semínima o valor de uma unidade de tempo, a mínima vale o dobro, a colcheia metade e o ponto acrescenta à semínima metade da sua duração.)

No que respeita à intensidade, esta é indicada pelo **p** (= **piano,** ou seja, suave), que caracteriza toda a melodia com exceção do **cresc.** (= **crescendo,** isto é, aumentando o volume) do duodécimo compasso, que, ao resolver noutro **p** no compasso seguinte, implica também um *diminuendo* (quer dizer, reduzindo o volume), não expresso por ser óbvio.

O timbre está perfeitamente especificado em relação aos instrumentos que tocam a melodia, neste caso violoncelos e contrabaixos, que tocam a uma oitava de diferença. Na realidade, se Beethoven escreveu esta melodia numa só linha foi por um convencionalismo pois o que se ouve é isto:

(É o mesmo que acontece quando uma mesma melodia é cantada ao mesmo tempo por um homem e uma mulher: cantam o mesmo, mas a uma distância que na linguagem musical designamos por *oitava:)* Se ouvíssemos apenas os violoncelos, ou um único violoncelo em vez de todos os que tocam na orquestra, sem os contrabaixos, ou vice-versa, o timbre seria diferente.

Se examinarmos agora o conjunto de notas que compõem esta melodia, em breve chegaremos à observação de microrganismos musicais mais simples do que todo o conjunto. Para já, compararemos os quatro primeiros compassos com os quatro seguintes: do ponto de vista rítmico, os valores das notas são absolutamente iguais; do ponto de vista melódico, só variam os compassos 4 e 8: podemos, portanto, deduzir que, em princípio, se trata de uma mesma idéia musical

com duas cadências (=terminações) diferentes. Observe-se que o último período de quatro compassos (c. 13 a 16) idêntico ao segundo (c. 5 a 8), salvo uma pequena variante. Não há dúvida de que sobre essa longa dúzia de sons Beethoven construiu toda a melodia, mais ampla ainda do que o que está escrito, na medida em que manda repetir textualmente os dois últimos períodos (indicando-o na grafia por este sinal de repetição: ‖: :‖). Este é um tipo de ordenação melódica muito simétrico (quatro períodos de quatro compassos cada um), muito próprio do mundo neoclássico em que Beethoven, por muitas razões já romântico, se encontrava ainda mergulhado. Naturalmente, há na história da música construções melódicas menos regulares ou até totalmente assimétricas. Este é, por exemplo, um dos obstáculos que encontrará o ouvinte não familiarizado com a música contemporânea ou com a música antiga.

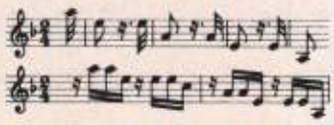
O núcleo das idéias musicais pode chegar a ser mais simples. A primeira célula da Nona Sinfonia é deste tipo: apenas duas alturas e duas durações combinadas, mal começa o primeiro andamento:

Os princípios de repetição e variação

Na primeira elaboração desta pequena idéia, que ainda não é nada musicalmente, voltamos a encontrar os dois princípios básicos de construção musical detectados na melodia da *Ode à Alegria:* repetição e variação ou contraste:

O princípio de repetição detectamo-lo no ritmo, que é o mesmo nos três grupos de duas notas, bem como nas alturas; o terceiro grupo repete as notas do primeiro, mas uma oitava mais graves — o que implica, por outro lado, uma pequena variação. O princípio de variação encontramo-lo no segundo grupo, que cita as duas notas dos grupos extremos, primeiro e terceiro, mas invertidas —a segunda ouve-se agora primeiro, e vice-versa—, pelo que a *distância* entre elas, a que musicalmente se dá o nome de *intervalo,* é agora diferente: no primeiro grupo, as notas mi-lá, na linha descendente, davam um intervalo de quinta (há cinco graus da escala musical se descermos de mi para lá, isto é, mi-ré-dó-si-lá), enquanto no segundo grupo o salto é de quarta (contamos quatro graus descendo de lá para mi, ou seja, lá-sol-fá-mi).

Esta mesma idéia originária, depois de ser repetida exatamenente, aparece de novo exposta de duas maneiras diferentes antes de chegar ao primeiro tema da sinfonia *sensu strictu,* de que estas variantes ou alternativas não são senão mera preparação:



Falamos de primeiro *tema* porque, com propriedade, nem todas as idéias musicais, nem sequer as muito elaboradas, podem ser acolhidas na acepção da palavra *melodia,* já por si bem ampla. Numa melodia há sempre uma componente que resiste a toda a análise, já que é estética. Por isso, é o elemento mais misterioso, mais próximo talvez do ato da criação artística. O *tema,* como melodia, é também um conjunto ordenado de sons, mas a esta sucessão organizada de sons pede-se algo mais: que encerre em si própria a capacidade de crescer, a possibilidade de adotar «disfarces» diversos, a alternativa de se transformar e converter numa realidade diferente da primeira, sem perder a sua recognoscibilidade, sem deixar de ser identificável. Poderíamos sintetizar todas estas idéias em três palavras: capacidade de desenvolvimento. Quer dizer, o tema, mais do que um presente, é uma potencialidade, um futuro; não é somente ele próprio, mas também o seu amanhã imediato.

A execução de uma obra musical costuma exigir do regente da orquestra um intenso trabalho e uma grande concentração. As imagens recolhem alguns gestos do maestro espanhol Javier Guëll, ao dirigir a Nona Sinfonia.

Arquivo Salvat

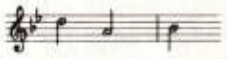
Se voltarmos à Nona Sinfonia, temos aqui o primeiro tema do andamento inicial, que não é senão o resultado das células precedentes:

Tonalidade e modalidade

Dado que o tema do terceiro andamento desta sinfonia começa com as mesmas notas do que este (ré e lá), a sua comparação pode ser útil para continuar expondo os elementos básicos da linguagem musical. No exemplo anterior, as duas primeiras notas são desiguais quanto à duração: mais longa a segunda e colocada no princípio do compasso, naquilo a que chamamos *tempo forte*. Tudo (a cascata descendente dos dois primeiros compassos, o arabesco dos dois seguintes) conflui para o ré, que é a tonalidade dominante nesta sinfonia.

Isso quer dizer que, entre os sons que empregamos (os sete naturais: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, e os cinco intermédios, que no piano estão representados pelas teclas pretas), o ré é o som nuclear, e igualmente, embora com menos intensidade, o seu quinto grau, o lá.

Todos os sons restantes se ordenam em função deste ré, nota *tônica*, eixo sonoro da obra, e do seu quinto grau ascendente, lá, nota *dominante*. As próprias alturas anteriormente mencionadas, e até o ritmo, sublinham esta soberania da nota tônica. Mas nem sempre há-de durar este reinado: no terceiro andamento, dentro do tema exposto pelos primeiros-violinos, voltamos a encontrar estas duas notas, ré e lá, mas enquadradas noutro contexto tonal; quer isso dizer que, nesta passagem, Beethoven designou outras notas como eixos, e as que eram antes governantes passam agora a ser meros vassalos. De fato, nesse andamento lento chegamos à posição de si, com importância preponderante do seu quinto grau superior, ou seja, fá. Concretamente, a tonalidade é a de si bemol:



Ao chegarmos a este ponto, podemos referir algumas conclusões. Em linhas gerais, e salvo momentos muito localizados da história da música, os sons ordenam-se segundo os parâmetros preestabelecidos, que variaram com o tempo, mas que sempre desempenharam a mesma função: estabelecer uma hierarquia, princípios reguladores, cuja finalidade consiste em, remetendo-nos para eles, a memória poder reter esse contínuo fluir no tempo que é a música. Os princípios reguladores ou de ordenação são a chave do que se acordou chamar «o mecanismo da memória», ou seja, a possibilidade de, através da assimilação auditiva, o nosso intelecto poder reconhecer e retrotrair no tempo a primeira vez que escutou determinadas notas quando volta a ouvi-las, com a mesma roupagem inicial ou com outra mais ou menos encoberta.

A estes princípios reguladores deram-se, na nossa cultura, os nomes de *tons* e *modos*, falando-se assim de tonalidade e modalidade. O tom fixa a nota ou notas que teremos de reconhecer como eixos de todo o discurso musical. O modo indica-nos o caráter ou maneira de ser dessa primazia sonora, a sua forma de se manifestar; podemos reduzir, sintetizando, o leque modal a duas palavras: *maior* e *menor*. Por exemplo, a Nona Sinfonia, de Beethoven, está escrita em ré menor: isso quer dizer que ré é a nota primordial e que se manifesta originalmente em modo menor. Costuma dizer-se com freqüência que os dois modos maiores são alegres e os menores, tristes; es-

Giraudon

O sistema tonal progrediu desde 1600 até culminar no século XIX.
À esquerda: quadro francês anônimo do século XVIII. As práticas polifônicas datam, no Ocidente, do século IX.
À direita: iluminura medieval, Um Concerto, *com instrumentos e cantores.*

ta é uma simplificação demasiado drástica, mas podemos reter a idéia com cautela.

Naturalmente, Beethoven empregou outros tons e, sobretudo, muitos outros modos na obra que aqui focamos: por exemplo, a conclusão da Nona é um declarado ré maior. A passagem de um modo para outro, e também —isto é importante— a de um tom para outro, chama-se *modulação*. Quando, como aconteceu no romantismo e no pós-romantismo musicais, se modula tão freqüentemente que já não se reconhecem com facilidade os eixos da tonalidade —é o caso de Wagner, Liszt ou Mahler—, deram-se os passos necessários para chegar a outra fase da história da música, a do atonalismo ou atonalidade, assim chamada por contraste com a fase tonal e modal.

A polifonia

Até agora, referimo-nos exclusivamente a uma única série de sons sucessivos ordenados no tempo. Com eles pode fazer-se música, e de fato muitas culturas não praticaram outra forma de a fazer. Grande parte da nossa música medieval é *monódica*, isto é, só emprega uma melodia de cada vez. É o caso do canto litúrgico (o gregoriano é o mais importante, mas não o único) e dos cantos profanos de trovadores, troveiros e jograis. Todavia, e já desde os finais do primeiro milênio, a música européia seguiu, a princípio simultaneamente e depois com caráter exclusivo, o caminho da polifonia, o das melodias simultâneas e sobrepostas.

Toda a música polifônica —e a Nona Sinfonia está nesse caso— é suscetível de ser analisada de duas maneiras: horizontal e verticalmente. Também é possível a sua análise dos dois pontos de vista ao mesmo tempo, mas há quase sempre um que predomina sobre o outro. Historicamente, as primeiras manifestações polifônicas tiveram esse caráter de horizontalidade: eram diferentes melodias ou idéias musicais que se emitiam simultaneamente. O processo de construção era muito elementar, mas, geralmente, bastava: primeiro, escrevia-se uma melodia (ou pedia-se emprestada ao grande *corpus* do canto litúrgico), e, depois, escreviam-se as restantes, umas por cima das outras; chegou-se inclusive a cantar cada uma com texto diferente: o moteto politextual. De tudo isso há exemplos nesta obra de Beethoven. A segunda vez que escutamos o tema da *Ode à Alegria*, nas violetas e violoncelos em uníssono, ouvimos ao mesmo tempo duas outras melodias, a dos contrabaixos e a dos fagotes.

O contraponto

Quando a melodia volta a aparecer, o tecido musical

torna-se ainda mais denso, porque se escuta um conjunto de melodias de forma simultânea.

O que acontece — e isto é um efeito de especial relevo do ponto de vista da tonalidade — é que há sons simultâneos suscetíveis de serem analisados verticalmente: no exemplo anterior, inserimos estes sons em caixas retangulares; estes aglomerados de sons verticais, geralmente de três notas, têm o nome de *acordes*. Contudo, no fragmento a que nos estamos referindo, predominam os aspectos que poderíamos denominar *horizontais,* quer dizer, as linhas de sons correm no sentido do pentagrama, horizontalmente, e combinam-se umas com as outras.

Esta sobreposição de linhas temáticas horizontais é aquilo a que chamamos *contraponto,* palavra de origem latina: *punctum contra punctum,* cuja tradução é: nota contra nota.

Dentro do contraponto, uma das técnicas mais frutuosas e praticadas é o chamado *contraponto imitativo.* Denominamo-lo assim porque todas as melodias partem de uma mesma idéia musical e são expostas sucessivamente, imitando a original e fazendo crescer cada vez mais o tecido polifônico.

Segundo esta técnica, o aspecto mais simples — que encontramos inclusivamente na música popular — é o *cânone.* Quem não escutou alguma vez a celebérrima cançãozinha francesa *Frère Jacques?* Pois bem, esta toada é um exemplo perfeito de cânone, de imitação simplificada, a partir das três notas iniciais.

Saltando já para a música sinfônica, será bom recordar de que maneira tão surpreendente — e ortodoxa — Gustav Mahler tratou este tema simples no terceiro andamento da sua Primeira Sinfonia, empregando um rigoroso estilo de contraponto imitativo. Mas nem sempre as imitações são tão simples, pelo menos aparentemente, já que podem chegar a exemplos de extrema complexidade.

Estas técnicas deram origem a muitas formas musicais, tanto vocais (o moteto clássico) como instrumentais (o *ricercare,* o tento, a fuga).

Há também bons exemplos na Nona, como o tema germinal do segundo tempo, exposto segundo as normas imitativas da fuga, embora não chegue a desenvolver-se como tal.

Outro excelente exemplo encontramo-lo no final do episódio *Alla marcia* da parte coral, ainda mais complexo, já que se trata de uma extensa fuga.

A fuga — que é menos uma forma do que um processo — é o culminar técnico do contraponto imitativo: o termo latino, como o italiano *caccia,* «caça», não passam de descrições aproximadas do vôo, fuga, caça ou perseguição das vozes entre si. A fuga costuma basear-se num único tema, em combinação com diferentes e constantes melodias derivadas reais.

No caso que aqui focamos, Beethoven construiu uma fuga especialmente difícil, pois trata-se de uma dupla fuga, isto é, da imitação e desenvolvimento de duas idéias musicais simultâneas.

A primeira idéia, ou *sujeito,* é cantada pelos violinos e a segunda pelos violoncelos e contrabaixos, começando ambas no mesmo compasso em que o tenor solista e o coro terminam o seu discurso.

A harmonia

Já atrás se nos deparou o termo *acorde,* ou sobreposição vertical de sons; quando se escrevem várias melodias que devem ser tocadas ao mesmo tempo, contrapontisticamente, «nota contra nota», originam-se acordes, de maneira inevitável.

Quando o encadeamento de uns acordes com outros é mais interessante para o compositor do que o jogo horizontal das diversas melodias, entramos no campo da *harmonia.*

De um ponto de vista histórico, a harmonia, que se baseia na idéia de sobreposição de sons e na criação sucessiva de centros nevrálgicos de sonoridade que comandam o devir melódico, é uma técnica mais moderna do que a do contraponto. Na música ocidental, desde o século XVII até ao século XIX, chegou a constituir uma das matérias-primas da música.

Beethoven foi um hábil harmonizador, e como exemplo podemos citar, uma vez mais, um momento do coro final da Nona, uma seqüência em que o coro, nas suas diversas vozes, solta uma sucessão de acordes convertidos assim em seqüência melódica:

Podemos dizer que na harmonia há uma melodia que domina amplamente as restantes.

Neste exemplo, trata-se da voz superior, aquela que se formaria unindo com uma linha todas as notas mais agudas — situadas nos pontos mais altos — do pentagrama. As outras estão subordinadas a ela; como sucessão de sons não têm especial interesse; como geradoras de acordes, sim. Na polifonia vocal, passagens como esta são utilizadas quando o compositor quer tornar o seu texto mais audível, porquanto, ao subordinar a sua sucessão à da melodia, todas as vozes pronunciam as sílabas ao mesmo tempo. A harmonia foi o motor do barroco musical, o que tornou possíveis as novas formas (ópera, cantata, oratório, concerto, etc.), embora em todas elas haja passagens e construções de grande interesse contrapontístico. Harmonia e contraponto são, portanto, como que a cara ou coroa da mesma moeda: a música polifônica.

O timbre

O timbre é, juntamente com a harmonia, o ritmo e a melodia, uma das componentes essenciais da matéria musi-

Arquivo Salvat

À direita: A Família do Artista, *de Karl Begas (1794-1854). Trata-se de uma pacata família burguesa com gostos culturais. A Nona* de Beethoven foi uma obra revolucionária, mas os seus destinatários imediatos pertenciam à burguesia ilustrada daquela época.

cal. É, ao mesmo tempo, um elemento difícil de precisar em termos teóricos e muito fácil de notar no plano auditivo.

Por exemplo, quase todos reconheceríamos sem dificuldade a sonoridade de um piano em relação ao de um violão. Ou distinguiríamos com nitidez o diferente «colorido» existente entre o efeito das baquetas sobre o timbale e um trêmulo das macetas sobre um xilofone.

Talvez as dificuldades começassem quando o nosso ouvido pretendesse diversificar intelectualmente a interpretação de uma peça ou num clarinete ou num oboé, ou até numa tuba ou num trombone. De qualquer modo, trata-se de um problema de adestramento; a capacidade de diferenciação e identificação, assim como a de percepção individualizada do conjunto, no aspecto tímbrico, depende quase só de uma capacidade de adestramento no tempo.

Ao longo da história da música, o timbre sofreu uma evolução valorativa considerável. Se mais acima referíamos que a harmonia era um conceito relativamente moderno, cuja importância se acentuara entre os séculos XVII e XIX, o elemento tímbrico esteve sujeito a uma mudança paralela.

Nas épocas mais remotas da vida musical ocidental, o timbre era, naturalmente, uma componente diferenciadora de primeira categoria, mas não se teorizava sobre o mesmo, não se submetia o seu poder ou influência a um processo de abstração intelectual. Nem sequer durante o barroco se pode observar claramente uma tendência científica quanto à matéria: se bem que os trabalhos sobre instrumentos musicais revelem um profundo conhecimento e meditação dos seus autores acerca dos temas estudados, dificilmente se pode falar de uma teoria da tímbrica musical. Esta começa a manifestar-se no barroco e, sobretudo, no romantismo, em que autores como Berlioz, Wagner e Rimski — para citar três músicos especialmente preocupados com a matéria e de tendências diferentes — esboçaram teorias e explicações de enormes conseqüências sobre o problema do cromatismo sonoro. No nosso tempo, e desde os diferentes esforços orquestrais propostos por compositores como Mahler ou Debussy, o timbre passou a ser um fator de natureza primordial, em alguns casos o básico da composição musical.

Para os autores da segunda escola de Viena, muito em especial Schönberg e Webern, extraordinariamente preocupados com as possibilidades expressivas e criativas do elemento tímbrico, este chega a constituir o fato determinante no processo criativo, elemento novo e definidor de expressividade e até componente estrutural das partituras.

Se nos cingirmos à obra que foi objeto da nossa análise, a Nona Sinfonia, de Beethoven, podemos observar nela elementos tímbricos de modo algum desdenháveis que demonstraram uma séria preocupação pelo tema da parte do compositor. Beethoven — será bom recordá-lo — não foi um orquestrador especialmente imaginativo, e não é exagerado afirmar que a sua orquestra, com acrescentamentos mínimos no sopro e

O timbre, *essa qualidade do som que permite distinguir qual o instrumento que o emitiu, foi, desde sempre, uma componente básica do fenômeno musical, embora só no romantismo começasse a adquirir a importância que hoje tem.*
Embaixo: uma obra de Hans Memling (1435-1494), Anjos Músicos, *em que as cordas e os sopros aparecem representados por diversos instrumentos da época.*

Salmer

na percussão, acaba por ser, fundamentalmente, a mesma que Mozart empregou nas suas últimas óperas e sinfonias.

Até mesmo em determinados momentos das suas obras mais transcendentes —algumas passagens do andamento lento da Quinta Sinfonia— se nota um não muito claro sentido do balanço orquestral que, por exemplo, um compositor anterior como Haydn dominara com extraordinária eficácia. No entanto, na Nona Sinfonia, Beethoven inclui recursos tímbricos de extraordinária imaginação, que seriam posteriormente desenvolvidos e melhorados por outros compositores.

Se repararmos no começo da seção coral, *Presto,* poderemos notar nele determinados traços tímbricos que sugerem uma mente especulativa de primeira categoria. No exemplo proposto acima —o arranque do andamento na partitura orquestral completa— podemos observar como a faixa vertical vermelha, que pintamos no começo do compasso, reúne todo o grupo de instrumentos com os quais Beethoven desencadeia o trepidante início da seqüência: trata-se de todo o naipe de madeiras, o de metais igualmente completo e os timbales do grupo de percussão (lembremos a adição, na marcha posterior, «dos instrumentos turcos»: triângulos, pratos e bombo).

Podemos, também, deter-nos nas cores laranja que acompanham duas intervenções dos timbales e o final do primeiro período com trompas e trombetas; nestes troços, Beethoven fixou, através dos instrumentos citados, a tonalidade inicial do andamento, ré menor. Recordemos aqui que trompas e trombetas são instrumentos transpositores, quer dizer, que o som real produzido por estes instrumentos não corresponde exatamente ao que está escrito na partitura, que foi anotado para que o músico o pudesse ler com mais facilidade.

O executante interpreta certas notas tendo previamente adaptado o seu instrumento a uma determinada clave, com o que a leitura que ele realiza do pentagrama, logicamente a grande velocidade, no meio da execução orquestral, é facilitada, sem que o som autêntico escutado na sala de concertos se altere. A única dificuldade surge para o diretor da orquestra ou para o melômano que acompanhe a partitura, os quais têm de fazer mentalmente a transposição que o executante realizou materialmente no instrumento. No caso aqui focado, a nota ré, em som real, é repetida constantemente por timbales, trompas e trombetas nos segmentos cor de laranja.

Atentemos nos tons amarelos: foram traçados sobre as linhas dos violinos I e II e das violetas. Aqui, o efeito tímbrico produz-se por ausência. Como vemos, não há qualquer nota escrita nos pentagramas. Com notável economia de meios, Beethoven preferiu prescindir do timbre dos violinos e das violetas, concentrando todo o arranque da obra no sopro e na percussão, cedendo a outros instrumentos as interpelações intermédias.

Estes instrumentos, assinalados a azul, são precisamente os violoncelos e os contrabaixos.

É este, sem dúvida, o mais inesperado e fascinante exemplo tímbrico da peça. De início, Beethoven pensara que um cantor —um baixo— fosse respondendo aos ásperos sons do resto da orquestra; posteriormente, abandonou a idéia, mas decidiu conservar a música e atribuir estas frases, já sem texto, aos violoncelos e contrabaixos.

Para reafirmar ainda mais o primitivo caráter vocal da seqüência, Beethoven anotou, no pé da partitura, em língua francesa, a seguinte indicação: «Com o caráter de um recitativo, mas sempre *a tempo.*» O contraste tímbrico que se produz perante a impetuosa peroração orquestral, a ausência de vozes agudas e médias nos instrumentos de cordas e a solene e dramática resposta das cordas graves confrontam-nos com a garra criativa de um gênio. ■

A escrita musical

A história da notação, a que nesta altura podemos apenas aludir — e, ademais, cingindo-nos só à música europeia —, mostra as sucessivas transformações da representação gráfica da música. Desde a notação alfabética — isto é, o uso de letras para estabelecer a altura dos sons — até aos nossos dias, a escrita musical refletiu, com progressiva fidelidade, o pensamento dos compositores.

Menção à parte merece a utilização por muitos deles, durante as últimas décadas, de sistemas não convencionais de escrita. Prática habitual da vanguarda dos anos 60 e 70, desapareceu juntamente com ela, tendo-se hoje restabelecido a notação convencional em vigor desde há nada menos de três séculos.

Se examinarmos detidamente a página de Beethoven reproduzida embaixo (compassos 64, 65, 66 e 67 do *prestissimo* que encerra o quarto andamento da Nona Sinfonia), observaremos um extenso corpo sonoro, cujos limites superior (agudo) e inferior (grave) abarcam todo o campo orquestral. O flautim só pode emitir três sons mais agudos do que o indicado no começo da página

e a nota mais baixa confiada ao contrabaixo

pertence à sua região mais profunda. Recordemos que o flautim, também denominado *ottavino* — ou *piccolo* em italiano —, é a mais curta e aguda das flautas. Maurice Ravel confiou a este instrumento o primeiro dos temas do seu Concerto em sol maior, de piano e orquestra. No começo do terceiro andamento da sua Primeira Sinfonia, Gustav Mahler faz tocar num único contrabaixo — o mais volumoso e grave dos instrumentos de corda — a sua pessoal adaptação do célebre tema *Frère Jacques*. Poderia dizer-se que ambas as notas se configuram como lintel e umbral, respectivamente, desse corpo sonoro, cuja superfície é integralmente ocupada pelos restantes instrumentos da orquestra e pelas vozes do coro.

Se continuarmos examinando a página, observaremos que algumas chavetas agrupam vários instrumentos, separando-os do resto. Reunidos deste modo, integram as famílias da orquestra, assim denominadas pela afinidade que os seus componentes mantêm entre si, e que são quatro: madeiras e metais (instrumentos de sopro construídos com esses materiais); percussão (construída fundamentalmente com lâminas de madeira ou metal, discos igualmente metálicos e peles) e cordas (instrumentos de cordas que se friccionam com uma vareta dotada de crinas esticadas). A soma dos seus respectivos timbres (cores) dá como resultado uma bela policromia orques-

A notação musical foi evoluindo de acordo com a progressiva complexidade da composição. Embaixo, à esquerda: o exemplo beethoveniano a que o texto se refere. A seu lado: uma partitura do século XIV.

Na página seguinte: uma partitura de Iannis Xenakis, que, com a sua pesquisa do tempo e do espaço sonoro em função da matemática, conseguiu composições que chegam à sensibilidade do ouvinte com força dramática.

Arquivo Salvat

tral, enriquecida ainda pela peculiar cor da voz humana. Note-se que, no fragmento que estamos observando, tocam todos os instrumentos e também canta o coro em pleno.

Vemos igualmente que, em cada pentagrama (conjunto de cinco linhas sobre o qual se escreve a música), estão notados vários sinais e figuras musicais.

O primeiro deles, 𝄞 ou 𝄢, ou então 𝄡, é a clave que nos permite saber o nome e altura de cada som. São três as claves ainda hoje utilizadas: a de sol, para as notas ou sons agudos; a de dó, para os intermédios, e a de fá, para os graves. O nome das claves deriva da posição que as notas correspondentes ocupam no pentagrama, de maneira que, para ler em clave de dó na terceira linha, por exemplo, a nota dó se situa nessa linha.

O segundo, ♯♭, indica a tonalidade (ordenação dos sons de modo que um predomine sobre todos) do trecho. Os sinais precedentes denominam-se sustenidos. Quando se encontram imediatamente junto da clave, indicam a tonalidade — pelo menos a principal — de uma peça ou trecho. Se precedem uma ou mais notas durante o decurso da obra, dá-se-lhes o nome de *acidentais,* elevando meio tom a sua entoação.

As figuras musicais 𝅝 𝅗𝅥 ♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰 𝄽 - fixam a duração do som e do silêncio (a unidade, no nosso sistema de notação moderno, é a semibreve, figura de que as restantes são submúltiplos, ou seja, se repartem nela duas, quatro, oito, dezesseis, trinta e dois e sessenta e quatro vezes exatamente, consoante sejam mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias, fusas ou semifusas).

As letras **ff** e **p**, bem como a abreviatura **cresc.**, situadas por cima ou por baixo dos pentagramas, indicam a modificação da intensidade do som, trocando-se o *fortissimo* (muito forte) inicial por *piano* (suave), ou vice-versa. O termo *crescendo* significa que a intensidade deve aumentar gradualmente.

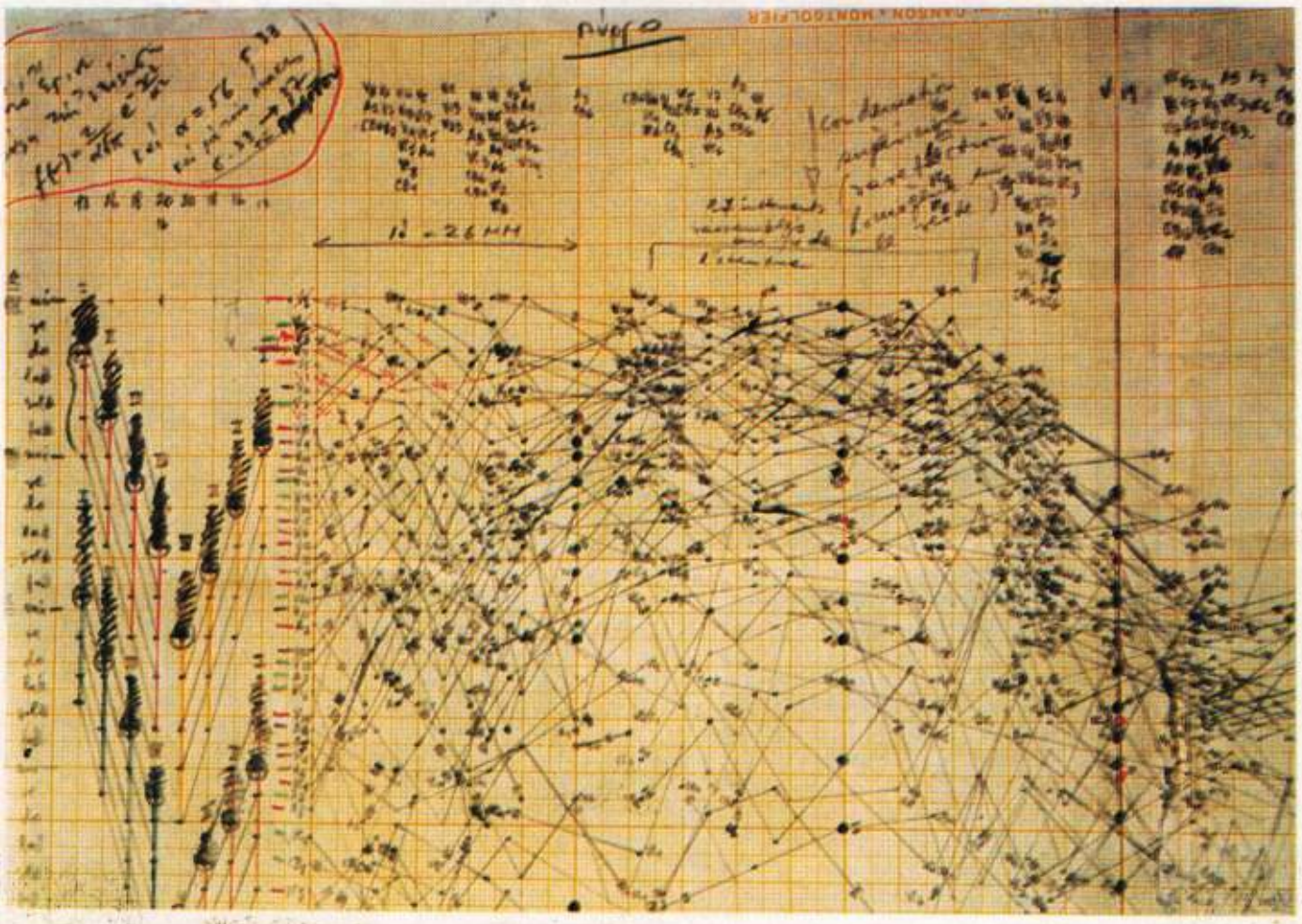
Os traços verticais descontínuos que cortam a partitura em toda a sua extensão são as barras divisórias, que separam cada compasso (divisão métrica do tempo, que quantifica o pulso ou ritmo da música) daquele que o antecede e do que se lhe segue.

Os números $^{3}/_{4}$ situados após a dupla barra divisória de traços iguais indicam precisamente que um novo metro substitui o que até então quantificava o ritmo. Mediante números quebrados, como o $^{3}/_{4}$ anterior, expressa-se a quantidade de tempos que integram cada compasso, tomando como unidade ou padrão métrico a figura que conhecemos por semibreve. Um compasso de três por quatro equivale, portanto, a três quartos de semibreve; um de dois por quatro, a dois quartos, etc.

A velocidade da execução — o andamento musical — reduz-se também consideravelmente nesse momento. A indicação (♩=60) na margem superior da página significa que cada batida rítmica deve durar um segundo. Essa indicação remete-nos para o metrônomo, aparelho de relojoaria provido de um pêndulo invertido, cuja vareta graduada pode ser alongada ou encurtada, fazendo deslizar por ela um pequeno contrapeso. Ao modificar assim o seu comprimento, aumenta-se ou diminui-se a velocidade com que bate (a menor comprimento do pêndulo, maior viveza do movimento), permitindo-nos deste modo estabelecer o grau de rapidez ou lentidão com que se deve executar a música.

Finalmente, o termo *maestoso,* que precede a indicação de tempo que acabamos de focar, significa *majestoso* e indica que a interpretação deve manifestar esse caráter. «Tochter aus Alysium» («Filha do Elísio»), exclama o coro. Para expressar a solene serenidade que se desprende das palavras, Beethoven abranda nesse instante — e quase detém — o fluir da música que as acompanha e realça.

Vemos, portanto, como as propriedades do som — altura, duração, intensidade e timbre — são quantificadas com clareza e precisão por meio de um sistema convencional de sinais que, ainda hoje, se conserva em vigor.



Capítulo 3

Música culta e música popular

Os conceitos «povo» e «popular» são sumamente propícios à confusão emotiva. Ambos mudam de conteúdo estrito ao longo da história e acumulam cada vez maior carga evocadora e reivindicativa.

Em arte, o povo só começou a contar na época da queda do Antigo Regime, quando os burgueses foram tomando o poder e as primeiras revoluções industriais cristalizaram. Mas essa presença produziu-se ao mesmo tempo que começou o inexorável retrocesso da classe camponesa.

A longo prazo, o processo de industrialização e o apogeu dos padrões urbanos, a configuração de um universo amplo tendente à «uniformidade pluralista», com base em meios de comunicação (os *mass media*) que revolucionam as expectativas, tornam o mundo mais pequeno e acabam com todo o tipo de isolamento rural, deram o golpe de misericórdia a um tipo de arte — onde sobressai a música e a canção do povo — que só nas suas últimas fases foi apreciado como criação artística, desejável por ser diferente.

Mas que é a arte do povo ou a arte popular? Que se pretende dizer quando se assegura que um quadro de Kandinsky ou uma peça de Webern não são populares? Será que o são uma pintura de Gainsborough ou uma sonata de Schubert? Quantas vezes se fala do povo e do homem médio como termos inconfessadamente equivalentes? Que é menos popular, o produto sem concessões ou a adulação aviltante? Que é o popular e que é o imposto ao povo, especialmente no nosso mundo de *mass media* e produção em série?

Música do povo e música popular

Na nossa sociedade, diz-se que é popular a *Dança do Fogo*, o *Hino à Alegria*, o *Porompompero*, o *Submarino Amarelo*, o *cante jondo* e cigano, o último *hit* dos quarenta principais, os *pasodobles*, o fado, o samba, a *Dança Húngara*

Escudo de Ouro

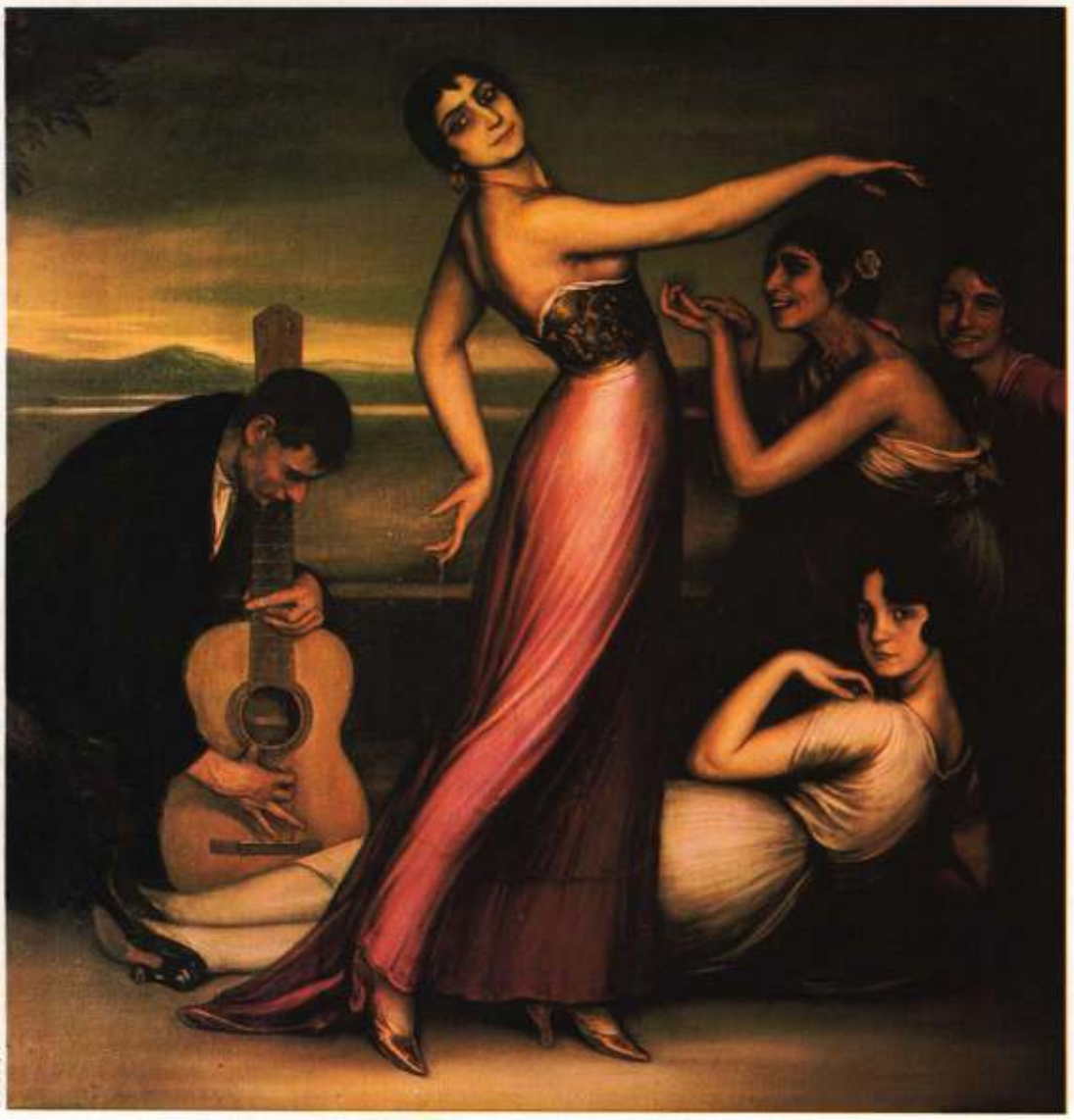
n.º 5, de Brahms, *a Internacional*. Nesta relação, sem dúvida insuficiente, há exemplos de procedência popular anônima; hinos ou canções assumidos pelo povo para exaltação, luta, diversão ou dança; temas de que o povo ou as massas se apropriaram mercê da insistência dos *mass media*, uns de qualidade e outros decididamente grosseiros; música culta conhecida e apreciada pelo povo sem preocupação estética e até por vezes contrário; música de espectáculos internacionais e canções «de classe». Umas vezes, esse povo parece o criador nas suas origens; outras, é o seu destinatário mais ou menos procurado; outras, a sua vítima e ocasional consumidor, amiúde o seu sustento e, de vez em quando, o seu recriador ou transformador. Mas — contra as conotações românticas do popular — raras vezes é o seu demiurgo e ainda menos o seu crítico.

E esta é uma das dimensões da música popular, o acriticismo ativo, isto é, a ausência de um espírito crítico nas massas ou no homem médio, embora exista, sim — e nesta medida é ativo —, uma capacidade de rejeição de todo o elemento complicado, audaz, de tudo o que não é associável de modo imediato às formas previamente codificadas. É esta a situação nas sociedades modernas, onde a música é um produto multipresente, sobretudo devido à reprodução mecânica, mas onde essa reprodução não é inocente, senão presença que impede quase sempre o «fazer música em conjunto» e se oferece com a única possibilidade de consumo passivo.

Disse Arnold Hauser que a criação artística do povo nunca é «totalmente ingênua, inteiramente impulsiva, sem seleção nem crítica», e que o homem «natural», impulsivo, desconhece a arte que requer intenção, meio e habilidade. Freqüentemente, a arte do povo é decalque da arte culta e sempre se apresentou como fenômeno típico da coletividade. Esclareçamos que Hauser distinguia entre «arte do povo» e «arte popular». Em música, a primeira seria todo esse patrimônio imemorial, que pretenderam resgatar, entre outros, Béla Bartók e Zoltán Kodály, mediante o seu trabalho de pesquisa, anotação, reprodução e até sublimação. A «arte popular» abarcaria uma realidade mais ampla, mas não necessariamente mais rica. O próprio Bartók criticava essa música cigana que muitos consideravam tipicamente húngara. Com isso, denunciava o habitual fenômeno de abastardamento do gosto do povo pelos meios das camadas superiores.

O âmbito de significado da «arte popular» seria, pois, o de *toda* a criação musical assumida pelo povo ou as massas segundo as diversas maneiras e intensidades que examinaremos mais adiante. A «arte do povo», em contrapartida, dá-se só numa sociedade rural, relativamente

À esquerda: uma vista do palco do Palau de la Música Catalana, em Barcelona. De ambos os lados erguem-se duas esculturas de Pablo Gargallo. A da direita, com o busto de Beethoven e uma alusão às valquírias de Wagner, simboliza a música clássica; a popular, do outro lado, está representada pelo busto de Clavé e a árvore que evoca As Flores de Maio, *uma das suas canções.*



Dolcet, J.

Julio Romero de Torres refletiu intensamente nas suas figuras femininas, carregadas de nostalgia e de refreada sensualidade, como no quadro da direita, algumas das expressões mais entranháveis da música e da dança populares, que, nascidas no seio da comunidade, transcenderam depois para as obras de grandes mestres da música culta.

isolada, embora receptora de mensagens esporádicas —cultas ou não— e que retrocede francamente à medida que avançam os modelos urbano-industriais. Assim, por exemplo, nos anos 50 e começos dos 60, ainda era possível assistir ao fenômeno de um casamento rural em que uma série de costumes e canções populares tinha um significado ainda vigente, mais ou menos contaminado.

O divórcio contemporâneo

Voltaremos a insistir em algumas particularidades deste fenômeno de «musicalização» da sociedade através dos meios e das relações perante essas fórmulas de música popular. De momento, deixemos patente uma questão importante: entre a música culta e a popular existe, na nossa época, um considerável divórcio. Não é possível imaginar um Berio, um Boulez ou um Ligeti tomando um tema camponês ou um dos Beatles como base da sua composição. E algo semelhante a isso foi o que fizeram não só Liszt, Bartók ou Falla, mas também Mozart, Beethoven e até o próprio Alban Berg. Em termos gerais, a música culta dos nossos dias vive um isolamento olímpico em relação à música de consumo. E é lógico, sobretudo porque estes criadores pretendem uma obra sem concessões, a busca de novas possibilidades tímbricas e acústicas para lá dos instrumentos e da notação clássica. É a ascese que, como Adorno observou, desempenha uma função progressiva, à medida que a música foge de toda a adulação alienante. Dizia Bartók que toda a música popular é essencialmente tonal. Tendo em conta que essa ascese é herdeira do rigor vienense —Schönberg, Webern, sobretudo este último— e que o serialismo —atonal— é um corolário dessa ascese, teremos de concluir, se a afirmação de Bartók for correta, que a música desses autores se afasta do popular, ao afastar-se de uma das suas essências. A atitude é semelhante à da poesia pura —Juan Ramón Jiménez e Nicolás Guillén são dois exemplos— na sua fuga não só da retórica antiga, mas igualmente da herdada de Poe, Baudelaire e Rimbaud, bem como do cripticismo deste último e sobretudo de Mallarmé. Em breve surgiu, porém, a reação contrária: «Quem foge do mau gosto cai no gelo», escreveu Neruda em 1935, ao defender uma «poesia impura». Recordemos que a música autenticamente contemporânea não é apreciada pelo público dos concertos, que prefere os clássicos do passado.

Note-se, no entanto, que o atonalismo não saiu totalmente vitorioso no século XX, e, a demonstrá-lo, aí estão músicos realmente grandes do nosso tempo: Bartók, Stravinsky —apesar da peculiar e interessantíssima fase serial dos últimos anos—, Chostakovitch, Britten, Prokofief... Talvez não pudesse ser de outro modo neste mundo vasto e plural, onde também não se produziu a vitória —ainda mais problemática— da abstração nas artes plásticas. E, no entanto, nada pode ser já como dantes.

O divórcio entre o culto e o popular produziu-se, também, noutras artes. Contudo, a música é algo essencialmente abstrato e, por isso, o problema é nela mais árduo. Em regra, o povo gosta de uma arte com conteúdos mais ou menos imediatos e de estrutura não complexa. Pelo contrário, a arte do século XX é essencialmente complexa e a sua recepção exige amiúde conhecimentos históricos ou até técnicos que escapam ao homem médio. Sempre foi um pouco assim. O conteúdo artístico da música religiosa medieval ou da pintura pietista não era recebido esteticamente pela maioria, mas tinha um fim utilitário. Hoje em dia, a reação anti-utilitária aprofundou o fenômeno do divórcio. Em música, as massas preferem a canção, e quando têm acesso à música culta preferem obras mais ou menos descritivas ou que reflitam emoções, dramas, acontecimentos. Daí que a ópera fosse, na Itália do século XIX, uma arte popular, inclusive de luta e identificação de um povo. Essa ópera não renunciou ao efeito, nem, por vezes, ao *kitsch* e ao decidido mau gosto. O realismo socialista pretendeu assumir esses desejos populares mediante o perverso e ingênuo expediente de impor uma estética por decreto, mas em música pouco mais conseguiu do que as obras de Katchaturian: a *Dança do Sabre,* um dos números do seu bailado *Gayaned*, é especialmente popular, mas a sua obra é freqüentemente superficial e primária.

No século XX produziu-se o fenômeno de certos músicos cultos procurarem a música utilitária e de consumo como redenção do pretensiosismo «sublime». Foi o chamado «Grupo dos Seis». Da sua experiência resta muito pouco. Depois da Segunda Guerra Mundial, essas tentativas evaporaram-se, talvez devido à sua inviabilidade.

Paralelamente, experiências como a de Kurt Weill, intimamente ligado à criação dramática de Bertolt Brecht —*A Ópera dos Três Vinténs, Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*—, não tiveram continuidade que permita fazer sérias exceções àquilo que temos vindo a designar por «divórcio». Talvez a poética brechtiana seja mais rigorosa do que a arte musical tentada pelos músicos das suas obras, como o próprio Weill, Paul Dessau e Hans Eisler. Enquanto, nos anos 60, a continuidade da lição de Brecht produziu resultados como o *Marat-Sade*, de Peter Weiss, e certos achados brechtianos eram assumidos por dramaturgos maiores e menores, a proposta de Weill —populismo, simplicidade «proletária», cabaré— não deu origem a uma escola, nem a um *ismo*, e nem sequer a uma grande obra pessoal de referência.

Curiosamente, algumas conquistas da música de vanguarda são assumidas, embora de forma limitada, parcial e oportunista, por boa parte da música comercial de consumo em grande escala: é, por exemplo, o caso da música eletrônica. O que tem a sua explicação. Se muita da música *pop* atual é uma trivialização das descobertas do *jazz*, por que não se haveriam de trivializar também as conquistas da vanguarda?

Os meios de massas apóiam tanto a vanguarda culta como o produto *canaille* dos Supertramp, Julio Iglesias e John Denver. Não obstante, surgiram canções de categoria artística, como *Bridge over troubled waters*, de Paul Simon, *The answer is blowing in the wind*, de Bob Dylan, *Ma vie*, de Alain Barrière, *Al vent*, de Raimon. Ou a canção francesa em geral. Ao lado delas encontra-se um tipo in-

O abismo existente entre a música culta e a música popular dos nossos dias não impede certas apropriações indevidas por parte dos produtos de consumo maciço. Vítimas são tanto a vanguarda culta como as expressões legítimas do jazz *original.*

Lewis/Photo Researchers

termédio, a obra que é recebida como sublime ou excelsa por um público desinteressado pela arte: o *Concerto de Aranjuez, Num Mercado Persa*, a *Suite Grand Canyon*.

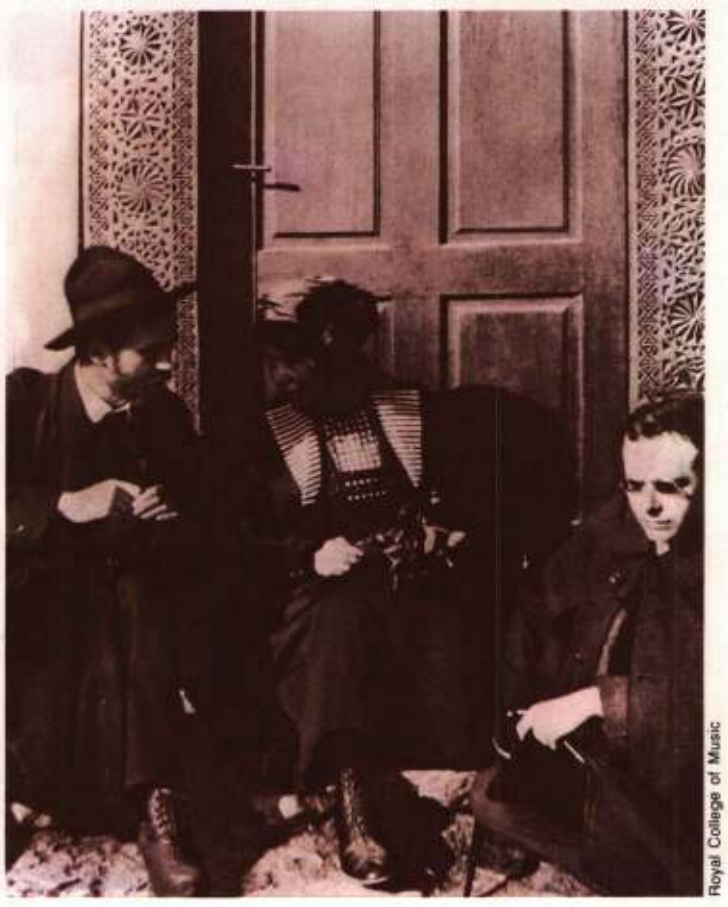
Em busca do povo perdido

À margem da crença numa época dourada em que o culto e o popular formavam uma fértil unidade da música, convém destacar que o processo de complexidade crescente das sociedades aprofunda os abismos entre as duas criações, embora às vezes se produza nos mesmos santuários: o filme comercial e o de autor no mesmo local; a comédia de bulevar e o drama culto no mesmo palco; o recital de uma superestrela da canção na mesma sala onde atua um grande pianista. Na sua pequena biografia de Mozart, Nettl refere que a influência recíproca entre a música culta e a popular era habitual nos tempos do classicismo. Quer dizer, até aí não havia qualquer razão para procurar a criação perdida do povo, porque a sua presença era mais ou menos habitual, bastava ir a uma festa camponesa. Mozart viveu provavelmente a última grande época de vigência deste fenômeno. Adorno, quando opõe os elementos lisonjeadores aos expressivos em música, aponta *A Flauta Mágica* como um momento culminante que não se voltará a repetir. «Depois de *A Flauta Mágica* não foi possível voltar a reunir a música séria e a ligeira.» Tenhamos em conta que se trata de 1791, o mesmo ano em que Mozart morreu e foi promulgada a Constituição republicana francesa. Muitas coisas mudaram na Europa, entre elas essa especialíssima estabilidade, esse sentido coerente das coisas, dos destinos e das crenças que o Antigo Regime representava. Revolução industrial e revolução política foram passos necessários na complexidade acelerada, própria da idade contemporânea. O que restava de relativa unidade foi pelos ares na passagem da sociedade estratificada para a sociedade de classes. Por isso provoca em nós essa surpresa a uniformidade das criações musicais do classicismo —Haydn, Mozart, Martín y Soler, Johann Christian Bach, Lebrun, Boccherini—, porque havia uma unidade e uma intenção basicamente idênticas. Além disso, todos eram mais ou menos músicos vassalos. Depois, surgiram as grandes individualidades, amiúde indigentes, mas raivosamente independentes, que compuseram criações próprias, individuais, originais. Em breve se compreendeu que se perdera para sempre a unidade, e alguns partiram em busca do povo musicalmente perdido.

A Revolução Francesa representou não só a tomada do poder pela burguesia e o aparecimento das massas na história —isto é, a diferenciação em classes daquilo a que antes se chamava terceiro estado—, mas também a cristalização do primeiro sentimento nacionalista moderno: *Vive la nation!* era o grito antitético de *Vive le roi!* e ao seu clamor combateram os franceses na Batalha de Valmy, ao serem convocados pela mais eficaz das chamadas: «A pátria está em perigo.» Pouco depois, na sua luta contra o expansionismo revolucionário bonapartista, os alemães adquiriram a sua identidade nacional, décadas antes da efetiva unidade do território. E, mais tarde, os italianos, os checos, os russos, os húngaros, os poloneses, os sérvios. A música estará presente nestes acontecimentos, como elemento de combate, de identificação e diferenciação cultural, de assunção pelo povo de algo reconhecido como próprio. Nacionalismo e busca do popular dão a mão em autores tão diversos como Chopin, Liszt, Smetana ou Balakiref, pesquisadores mais ou menos diletantes do universo cultural desse povo, o povo perdido, ou talvez só diferenciado perante o avanço da sociedade moderna e o correspondente retrocesso da antiga sociedade senhorial.

Um dos aspectos do romantismo foi o seu utópico regresso ao passado, à bela e perdida Idade Média, e uma das suas conseqüências, a de voltar a vista para esse povo supostamente incontaminado, portador de essências de plena autenticidade, que em música constitui a origem do que, com o andar do tempo, fará que surjam um Béla Bartók e um Zoltán Kodály, com a sua impressionante, séria e profunda pesquisa da música do povo e a resultante criação de uma estética e uma obra inspirada nela. Curiosamente, um radical como Bartók levou à efetiva consecução o que começou por ser uma ideologia aristocratizante sobre o povo, na realidade uma nostalgia do tempo em que esse povo não existia. Os músicos nacionalistas desempenharam, no entanto, uma função de charneira e de transformação, ao darem à pretensão folclórica um conteúdo, já que o seu projeto de combate passava por um autêntico contato com o povo e o verdadeiro desejo da sua mobilização.

Na fotografia que apresentamos embaixo, Zoltán Kodály, sua mulher e Béla Bartók. Ambos os compositores húngaros realizaram um paciente trabalho de busca e recuperação da música camponesa húngara e eslovaca e assentaram no seu país as bases de uma arte musical apoiada na criação folclórica. A sua paciente prospecção permitiu chegar à raiz da produção popular, sem contaminações e acrescentos espúrios.



Royal College of Music

Flash Press

As ruas e praças das grandes cidades americanas e européias — a fotografia da esquerda mostra um dos típicos concertos improvisados por jovens no pátio central do Forum des Halles, em Paris — recebem uma música popular em que hoje se confundem, sem muitas possibilidades de distinção, o legítimo e o comercial.

Quando Bartók opôs a música camponesa à música inferior dos ciganos, encontrou a distinção entre «o popular» e «o imposto» ao povo. A atitude de Bartók é o máximo exemplo de folclorismo científico e rigoroso, porque a sua experiência lhe tornou patente convicções como esta. Mas esta mesma convicção levou-o a separar o trigo do joio, consciente da contaminação da autêntica música do povo por elementos exteriores indesejáveis: sentimentalismo pequeno-burguês, hedonismo lisonjeador, valores impostos, languidez aciganada..., ou seja, o que é imposto. Já não se tratava de reintegrar o patrimônio cultural de um povo perdido, mas sim de conservar o que era possível de uma arte em vias de extinção, em virtude de assim estar a sociedade que a gerava.

Do reencontro tardio com o povo à cultura de massas

Se pretendêssemos uma projeção contemporânea da cultura popular, o resultado seria a chamada *cultura de massas* e a sua correspondência encontrar-se-ia nos chamados *mass media*.

As formas ou estilos propiciados pelos meios de comunicação de massas praticam com freqüência uma espécie de compromisso entre o comercial e a sua própria exigência lógica. O itinerário da canção francesa — Piaf, Brel, Barbara, Brassens, Yves Montand — continua incólume, não obstante concessões e retrocessos — Mireille Mathieu, Le Forestier, etc. Mas o *pop* — em conseqüência do poder dos meios de comunicação de massas — é, hoje em dia, o comercial anglo-saxão. É assim, pelo menos, desde que, em meados dos anos 50, os epígonos europeus dos Estados Unidos — Andy Williams, Frank Sinatra — receberam a alternativa de «maus» como Elvis Presley e de «bons» como Neil Sedaka ou Paul Anka. Uma adocicada e estilizante adaptação do *rock and roll* urbano — *blues* evoluído — serviu aos primeiros de sinal de «rebeldia» e uma atualização do estilo Williams foi utilizada pelos segundos como «amável alternativa».

Mas a cultura *pop* dos anos 60 pretendeu outros sinais de identidade e deitaria mão ao *jazz* e à cultura marginal americana, originada nos «malditos» europeus do último terço do século XX, na geração *beat* — Kerouac —, na utopia da libertação pela droga — Leary —, *hippies*, *freaks*, nos filhos do *blues* e no *country*, no protesto pela Guerra do Vietname, etc. Os seus nomes eram: Rolling Stones, Velvet Underground, Frank Zappa, Jimi Hendrix e, mais que tudo, um festival: Woodstock... Aquilo rendeu alguns lucros e propiciou até uma rivalidade comercial entre ianques e britânicos. Mas, quando se descobriu a possibilidade de prescindir de «estrelas» incômodas, favoreceu-se a estandardização do produto mediante complexas e eficazes técnicas de *marketing*, e aquele perdeu a sua essência ou aparência de realidade *criada*, para encarar a sua existência como mercadoria *prêt-à-porter*. Não é ilógico que as companhias fonográficas peçam agora os *seus* direitos de autor ante a vã autoria de efêmeros grupos e *chansonniers*. A música mecânica é dona e senhora, por muito que em multitudinários recitais, que de momento lhe são necessários, se ofereça o pior e o melhor da cultura musical *pop*.

Os temas que o povo assume. Crítica do público

A música culta permanece à margem de todas estas manipulações, não contaminada pelo populismo, embora freqüentemente integrada no suporte que os meios de comunicação de massas oferecem. Já prevenimos que não há que enganar: a música culta, reproduzida pela indústria fonográfica, é, na sua imensa maioria, o repertório de sempre, embora nos últimos tempos se tenha ampliado o mesmo — por exemplo, o disco foi um grande propiciador da redescoberta de Mahler e do barroco. A rádio fez que diversas gerações se tenham familiarizado com determinados trechos cultos, que todos conhecem de ouvido, embora ignorem no geral o autor e o nome da obra.

Arquivo Salvat

O problema é, aparentemente, simples. Poderíamos dizer que, teimosamente, os meios de comunicação impuseram uma série de temas cultos às massas. Poderiam ter sido outros. E as massas aderem a esses temas do mesmo modo passivo e por vezes indiferente com que consomem a música popular menos relevante. O máximo a que chegam é orgulhar-se da sua sensibilidade quando um tema de Tchaikovski as emociona ou as impressiona a *Tocata e Fuga* de Bach, no órgão. Tal podia ser a tese, pejorativa para os meios de comunicação e, indubitavelmente, para as massas.

No entanto, isto não seria senão uma crítica apocalíptica da pior espécie. Como já sabemos, em Itália o melodrama oitocentista foi e é ainda popular, especialmente Verdi. Dessas melodias gozadas num despreocupado isolamento cultural por uma classe social sem ambição estética relevante, os meios de comunicação recolheram e trivializaram até alguns restos, hoje reconhecíveis pelas massas, como «Va pensiero», do *Nabucco*, «La donna è mobile», do *Rigoletto*, e o «Adeus à vida», da *Tosca*.

Mas os caminhos do amor pela música são muito intricados. Nestes tempos de consumismo generalizado e pretensões de verniz cultural por parte de numerosos membros autodestacados das massas — e depreciativos em relação a elas — produzem-se alguns subfenômenos curiosos quanto à música culta. É dificilmente compreensível por que se generalizaram certos padrões de consumo musical fonográfico, quase exclusivamente dirigidos a obras do barroco — especialmente do barroco tardio — e ao classicismo vienense. Trata-se de uma época, o barroco, em que uma estética se consome, termina, esgota, e que, no entanto, produziu talentos impressionantes, com obras irrepetíveis na história da música — Bach, Vivaldi, Telemann, Händel, Scarlatti, Corelli —, e de outra — o classicismo de Haydn e Mozart — que praticou uma estética em que está latentemente excluído tudo o que é imprevisto, num tempo em que o imprevisto se ia introduzir pela via das revoluções políticas e econômicas. A esse público começa já a incomodar a obra intermédia e, muito mais, a tardia de Beethoven, e, naturalmente, o romantismo, especialmente Schumann, Brahms, Wagner e Bruckner. Este mesmo apreciador comum saboreia esse repertório clássico-barroco em interpretações com instrumentos alheios à época, produto da evolução da orquestra sinfônica do século XIX. As tentativas atuais de busca do sentido não romântico original dessas partituras costumam também crispar-lhe os nervos.

Estas atitudes de mentira autocomplacente, despreocupada da unidade essencial da cultura, ajudam-nos a compreender, por exemplo, a animadversão de Ives pela música de Mozart, que considerava adocicada e castradora, e como para ele esse desprezo era necessário à elaboração da sua obra. Contudo, aquela atitude não difere, no fundo, da do público maioritário dos concertos, ancorado no repertório do século XIX, desconfiado de tudo o que é posterior a Mahler e que dificilmente aceita, salvo exceções passadas pela peneira interpretativa romanticóide, as obras anteriores a Mozart. Naturalmente, existe um amplo público que reúne os dois entusiasmos, que às vezes entra na música do século XX, mas cujos modelos de consumo são igualmente gastronômicos. Estes públicos apenas quantitativamente — raras vezes de modo qualitativo — se distinguem desse povo que só reconhece certos trechos favorecidos pelos meios de comunicação de massas. O elemento comum, não obstante a acumulação por uns de vivências e dados musicais, é a desinformação, isto é, o desinteresse pela informação.

No entanto, por vezes, esse verniz cultural cala fundo num apreciador em princípio ocasional, e isso é o início de uma formação íntegra e pessoal do gosto, que não

Na fotografia da esquerda: uma cena de Rigoletto, *de Verdi, no Teatro da Zarzuela de Madrid. Esta expressão — a ópera —, que no século XIX foi assumida pelo povo, até mesmo para expressar as suas necessidades e rebeldias, sobrevive hoje, popularmente, pela difusão comercial de alguns dos seus trechos.*

Hulton Picture Library

Os grupos populares de canto, organizados ou improvisados, não só traduzem a saúde de um povo como se vertebram em volta de certos temas — a sua cultura — e de certos ideais. A gravura da direita, de 1872, mostra um «Concerto popular das segundas feiras», no Saint James Hall, da cidade de Londres.

fugirá à dificuldade da música contemporânea nem à atraente viagem pela música antiga. É o sentido recuperado das coisas, inerte mas ao alcance da mão interessada, num meio consumista de concertos e gravações. É o poder da cultura na sua dimensão ativa, que se manifesta em uns poucos que recebem uma mensagem que desconheceriam se não existissem esses discos, esses livros de divulgação, esses concertos de verniz cultural ou essa rádio que escutaram, primeiro, sem discriminação, e, com o tempo, com sentido crítico. É a vitória da herança cultural musical, favorecida por meios de comunicação de massas que talvez a pudesem favorecer melhor e mais. Apenas uns poucos? Sim, apenas uns poucos, mas são esses poucos que, muitas vezes sem o saberem, estão salvando o sentido do patrimônio musical herdado e que umas vezes tocam instrumentos, outras fazem estética, outras estudos musicológicos, e, na sua maior parte, são, simplesmente, um público com sentido crítico e amor pela informação, ou seja, pelo conhecimento.

Os temas que o povo assume

Resta-nos, por último, a referência a algo que já mencionamos ocasionalmente: a assunção real, profunda e emotiva de certos temas cultos por parte do povo, nessa fronteira em que é difícil distinguir povo propriamente dito de público em sentido amplo. Obviamente, num meio nacional com tradições musicais — Áustria, Alemanha, Itália, Inglaterra —, a popularização profunda de temas cultos tem mais possibilidades. Onde a ignorância é maior em matéria de música, as oportunidades diminuem.

Poucas coisas são tão significativas como o fenômeno de um grupo que entoa um hino que tornou seu. Pensemos nos ingleses quando cantam em coro o *Rule! Britannia*, de Thomas Arne, em comícios e até em concertos, com esse fervor e entusiasmo que são sintoma de vitalidade e capacidade de um grupo. Um povo que canta assim é um povo livre e poderoso. Não vale a pena discutir muito a ambição imperialista latente ou manifesta nessa música, porque é sabido que toda a nação o é pela sua diferenciação perante outra e, em última análise, contra outras. Mas nem todos os povos souberam cantar assim, e um dos sintomas de invalidez dos mesmos é a hipertrofia dos seus hinos, das suas canções, das suas músicas. Que fez a Alemanha imperialista do III Reich senão cortar as fontes de criatividade musical — e não só musical — do seu tempo, manipular grosseiramente glórias nacionais como a obra de Wagner e impor hinos marciais vazios e vociferantes? Só podem troçar desses ingleses que cantam Arne nos «Proms», em festas e desfiles, aqueles que negam o sentido de unidade que significa cantar em conjunto. Os que, numa palavra, não compreendem a importância da cultura na cristalização e manutenção das identidades coletivas.

Mas também a música do povo tem muito que dar. Que é, em Espanha, o flamenco ou o *cante jondo* senão uma expressão criativa, viva e palpitante, de todo um povo? Além disso, o flamenco — incluamos aqui, para simplificar, o *cante* cigano — é um exemplo de arte popular não maioritária. Dispensa o cenário e procura a intimidade em volta de uma mesa e na companhia de uns quantos. O flamenco soube assimilar contributos cultos, mas resistiu, como se não fosse com ele, à capacidade manipuladora do nacionalismo totalitário e à coisificação alienante da procura turística. O *cante* continua de pé, mais ou menos ferido por emigrações e outras perdas, mas de pé. Eis um povo que sabe cantar. Do *Rule! Britannia* à sardana, do «Va pensiero» às *carceleras*, os povos, com música culta ou popular, defendem a sua identidade. □

Capítulo 4

Alguns temas populares

Por que gosta o povo de certos temas e obras cultas e desconhece a maioria? A esta pergunta não se deveria responder apressadamente, mas é legítimo suspeitar que uma amostra deste tipo de temas nos daria, por indução, a resposta.

Num dos capítulos de *O Estilo e a Idéia*, Schönberg escreveu: «Há alguns compositores, como Offenbach, Johann Strauss e Gershwin, cujos sentimentos coincidem circunstancialmente com os do homem 'médio da rua'. Para estes, não é nenhuma mascarada expressar sentimentos populares em termos populares. São naturais no que dizem e no que fazem.» O popular é, pois, um produto natural, não rebuscado, algo que corresponde à expressão do homem médio, o que poucos conseguem.

Três compositores populares

Apesar da sátira de *A Bela Helena* ou do dramatismo de *Porgy and Bess*, podemos falar de um otimismo subjacente nos três compositores citados e de uma forma de fazer música: a correspondente à ilusão tresloucada do Segundo Império, à cristalização do sonho americano e à alegria final do espírito «vienense». Se aceitarmos esse certo otimismo, temos uma das características que encontraremos na arte culta assumida pelo povo, mesmo quando se aproxima da melancolia e da tragédia: a sua vitalidade, a sua alegria de viver. Se a isto acrescentarmos que os três autores eram excelentes criadores de *melodias*, que escreveram amiúde para dança e que as suas obras parecem carecer, em geral, de grandes ambições de densidade e profundidade — mas não de ambições e busca de qualidade —, compreenderemos o caráter do trio citado por Schönberg.

De Offenbach ficou uma série de temas muito populares

Fotografia da Orquestra Filarmônica de Viena no tradicional Concerto de Ano Novo, em que figura ao centro o clássico símbolo da data. Em tais ocasiões, a Filarmônica concede o lugar de honra às valsas de Strauss.

Arquivo Salvat

extraídos das suas operetas. Talvez poucos o sejam tanto como o famoso cancã de *Orfeu nos Infernos,* colorido e de ritmo endiabrado, um *crescendo* agitado que depois serviria de símbolo ao Moulin Rouge (como no filme de Huston, com arranjos e música original de Georges Auric). Ante uma dança de violência tão vital, outro tema de Offenbach representa nas massas algo muito diferente: a barcarola de *Os Contos de Hoffmann* é um motivo extraído de uma das primeiras operetas do autor, *As Ondinas do Reno* (1864), de um melodismo extremamente simples, mas não fácil, lírico e melancólico ao mesmo tempo. A linha melódica, sublinhada pelo ritmo valsado da barcarola, é a seguinte:

Johann Strauss II, o mais brilhante compositor de uma dinastia de criadores austríacos, é o representante «do vienense». O vienense é algo dicilmente definível, mas o seu espírito encontra-se tanto em *As Bodas de Fígaro,* de Mozart, como em operetas como *O Morcego,* do próprio Strauss. O vienense seria uma espécie de despreocupada elegância, que não exclui a comicidade nem uma desafetada profundidade. A popularidade de uma banda sonora como a de *O Terceiro Homem,* com música do citarista Anton Karas, é talvez uma sobrevivência desse espírito, a que o século XX deu um golpe fatal. Resta-nos, no entanto, o mais otimista dos seus testemunhos na obra vital, perfeita e sem ambições de um criador como Johann Strauss, com as suas valsas, polcas, galopes, marchas e operetas maciçamente aceites.

Mais adiante falaremos do poder dos meios de comunicação de massas na popularização de temas cultos, mas sublinhemos de momento que uma série de polcas de Strauss foi sistematicamente utilizada por aqueles para ilustrar «voltas ciclistas» e coisas do estilo (talvez poucas como a polca *Tritsch-Tratsch*). Contudo, a popularidade de Strauss deve-se essencialmente às suas valsas, um microcosmo dançante de caráter semi-sinfônico. São muitos os títulos populares, como *Vinho, Mulheres e Canções, Acelerações, Sangue Vienense, Contos dos Bosques de Viena, O Imperador, Rosas do Sul* ou *Vida de Artista*. Mas a valsa mais conhecida em todas as latitudes é *O Belo Danúbio Azul*. Toda a obra constitui um *crescendo* de calculada eficácia, em que uma melodia refinada vai desenhando, sucessivamente, a evolução progressiva e os retrocessos da dança, logo desde o princípio, em *piano,* anunciado pelas trompas. A sua estrutura é o paradigma das valsas dos Strauss.

A última obra de caráter culto de Gershwin foi a ópera *Porgy and Bess,* uma autêntica obra-prima e o ponto culminante da sua série de oito ou dez empreendimentos à margem da criação comercial. Se canções como *I got rhythm, Lady be good, Swanee* ou *The man I love* conheceram a popularidade milionária, algumas peças da sua ópera têm servido para todo o gênero de adatações mais ou menos felizes, sobretudo essa ária, que na realidade é uma canção de embalar, *Summertime*. O seu sinuoso desenho melódico, tecnicamente simples na linha e no acompanhamento, é de uma tal beleza lírica e melancólica que talvez seja, hoje em dia, o tema mais popular de George Gershwin.

Temas empolados pelos meios de comunicação de massas

A insistência dos meios de comunicação de massas pode empolar alguns temas e marginalizar outros, a maior parte das vezes graças ao recurso de os extrair do seu contexto e apresentá-los como peças independentes. Os meios de comunicação de massas popularizam a música não só mediante a sua emissão sistemática, mas também ao utilizá-los como indicativos. A fanfarra solene inicial do *Te Deum em* ré maior, do compositor

Vendrell

Arquivo Salvat

O cinema contribuiu de modo muito decisivo para a popularização de algumas obras da música clássica. Em cima: uma cena do filme Elvira Madigan, *em cuja banda sonora se utilizou o* Andante *do Concerto n.º 21, de Mozart. Desta maneira, esse concerto chegou ao grande público. Embaixo: um cartaz dos anos 30 de publicidade de uma empresa italiana de discos. Apesar de limitados os repertórios às obras de maior aceitação, o disco foi o veículo que permitiu a vastos públicos o acesso à música clássica.*

barroco francês Marc-Antoine Charpentier, com metais e percussão, é identificado não como o princípio de uma obra sacra, mas como o *leitmotiv* da Eurovisão.

Também o cinema popularizou certos temas insuspeitados. Sirvam como exemplo o *Andante* do Concerto n.º 21, em dó maior, K. 467, de Mozart, ou o início do poema sinfônico *Assim Falou Zarastustra,* de Richard Strauss. O primeiro é um tema inequivocamente pré-romântico, caráter que as orquestras e instrumentos modernos —com instrumentos e concepções alheias aos que Mozart pôde conhecer— tendem freqüentemente a sublinhar à saciedade. A sua popularidade provém da sua inserção no filme *Elvira Madigan.* A música de Richard Strauss serviu como motivo para aquele estranho e gigantesco objeto retangular que aparecia periodicamente em *2001, Odisséia no Espaço,* de Stanley Kubrick. O tema de Strauss, imponente e majestoso, é, na realidade, de uma extrema simplicidade na sua formulação. A habilidade de orquestrador de Strauss consegue uma introdução impressiva para um dos seus poemas sinfônicos com maior carga filosófica. A obra completa não é tão conhecida como este tema introdutório.

Os meios de comunicação de massas são os grandes responsáveis pela popularidade de certos temas fáceis, que estranhos critérios levaram a programar constantemente. Obras como a *Suite Grand Canyon,* de Ferde Grofé, ou *Num Mercado Persa,* de Albert William Ketelbey, são aparentadas com a música ligeira de consumo, sem ambições artísticas. Os autores das duas obras exploram uma das predileções do público não informado, ao aproximarem-se da música culta, isto é, o seu desejo de programa, de descritivismo através da música, de arrancar algo de concreto da abstração dos pentagramas. Com a obra de Ketelbey passa-se o mesmo que com a iconografia *pompier* de fim de século, no seu gosto orientalista: não se trata do orientalismo brilhante e benevolente desse belo conto que é a *Xerazade,* de Rimski-Korsakof. Como naquelas pinturas, fica apenas a aparência do Oriente, a mimese vazia, o capricho sem conteúdo, o falso colorismo, a habilidade do desenho sem arte e o atrativo do corriqueiro. O descritivismo *menteur* de *Num Mercado Persa* é paralelo ao dos cinco andamentos da *Suite Grand Canyon:* um amanhecer, um entardecer, um aguaceiro, o deserto e o famoso *On the trail (Pelo Trilho fora).*

A aproximação enganadora às apetências de um ouvinte inexperiente é típica de obras muito difundidas, como a Suite Grand Canyon.
Embaixo: uma vista do Grande Canyon do Colorado.

E, por fim, não esqueçamos que são os meios de comunicação de massas, e até os seus subprodutos, os *hit-parades,* quase sempre manipulados, que divulgaram uma pretensa página do compositor veneziano do barroco tardio, Tomaso Albinoni, que conhecemos simplesmente por *Adagio,* na forma em que se supõe que Remo Giazotto a adaptou.

O piano

O piano, hoje em dia o instrumento solista por excelência, oferece um bom número de temas populares na sua ampla história. Os seus começos podem situar-se cerca da segunda década do século XVIII, quando tinha uma menor escala e outra sonoridade —tratava-se do pianoforte— e provinha de outros instrumentos de teclado anteriores. As obras pianísticas mais populares são as do período romântico, em que o instrumento e a sua técnica

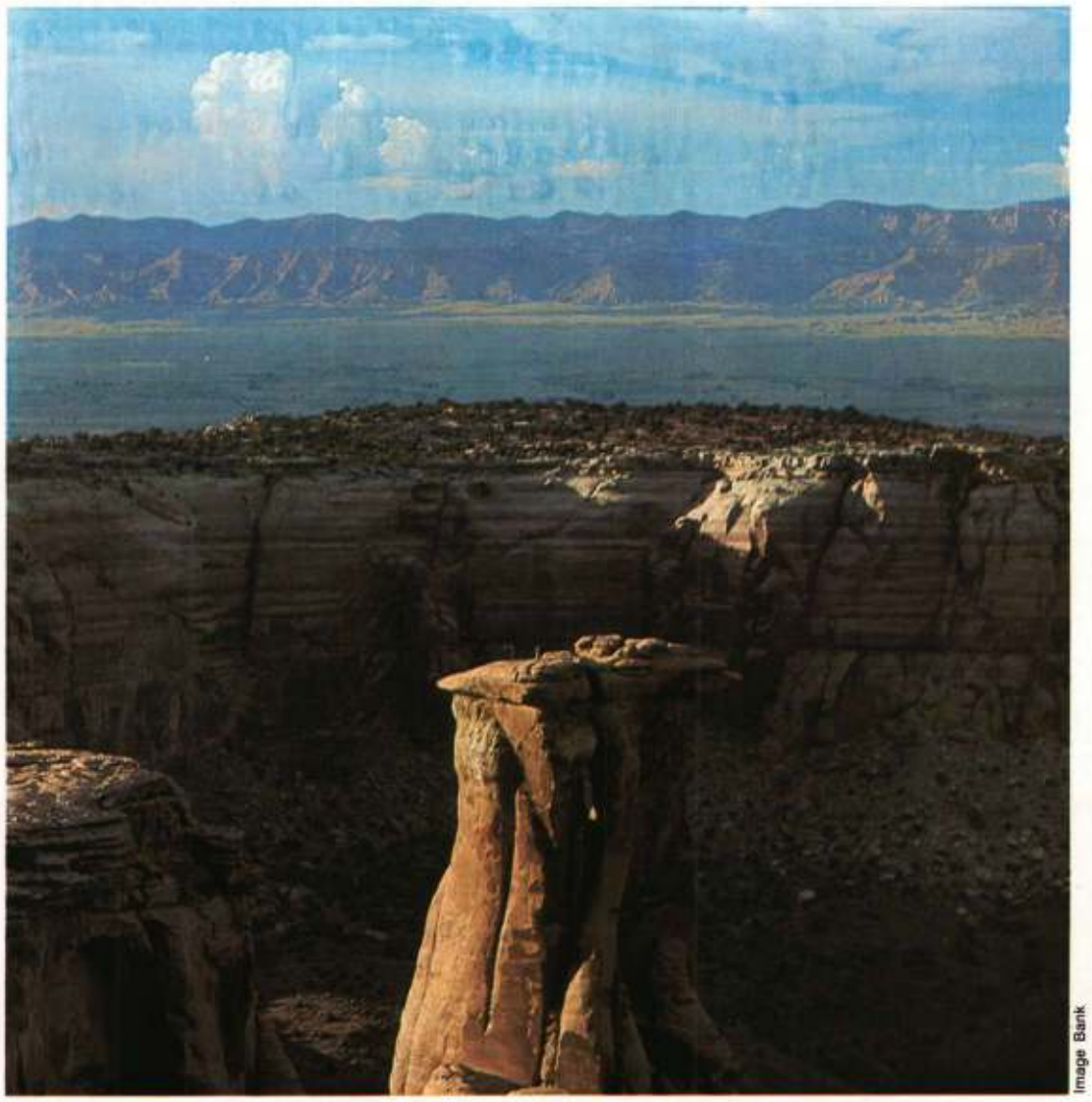


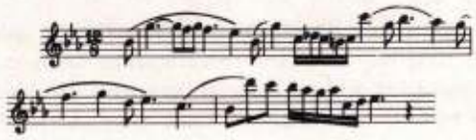
Image Bank

alcançaram as suas dimensões e possibilidades atuais. Mas uma ou outra obra anterior passou para o acervo popular. Aponte-se como exemplo o terceiro andamento da Sonata em lá maior, K. 331, de Mozart, o *Allegretto alla turca,* conhecido como «Marcha turca», de 1778, contava o compositor 22 anos. A vivacidade elegante e o melodismo um tanto exótico da peça contribuíram para a sua popularidade.

Do pleno romantismo emergem duas grandes figuras nas mentalidades populares: Frédéric Chopin e Franz Liszt. O primeiro compôs noturnos, estudos, *berceuses,* prelúdios, valsas, polacas, *scherzos* e mazurcas de grande popularidade. Escolher uma única peça como «a mais conhecida» de todas elas não é simples, porque implica marginalizar obras que todos já escutamos. Com todas as reservas, haveria que salientar, pelo menos, três peças chopinianas ouvidas amiúde, posto que nos encontramos numa civilização em que a rádio é mais um dos meios de comunicação de massas: o Noturno em mi bemol maior, op. 9, n.º 2, o Estudo em mi maior, op. 10, n.º 3 e a Polaca em lá bemol maior, op. 53.

Muito se falou e escreveu sobre o encanto, a languidez e o caráter alambicado dos noturnos de Chopin. As críticas acerbas dirigidas contra as peças chopinianas de êxito baseiam-se quase sempre mais numa reação desconfiada perante esse êxito do que numa análise séria das suas indubitáveis qualidades. No caso de Chopin, além disso, pouco ajudaram os títulos que, por motivos alheios à sua vontade, foram acrescentados às suas peças e que são um expoente do mau gosto de certos editores e consumidores. Não será de mais ter em conta, em face de tudo isto, a qualidade das peças de Chopin aqui referidas. Convém notar, ainda, que a obra de Chopin — e isto é muito próprio de toda a música romântica para piano solista — depende muito mais do que a anterior da capacidade interpretativa do pianista, e não só da sua capacidade técnica. Com autores como Chopin e Liszt, a técnica do teclado alcança uma dificuldade desconhecida, por ser o momento em que se desenvolvem profundamente as possibilidades de tão rico instrumento. Tanto Chopin como Liszt são expoentes de uma figura tipicamente romântica que poucos chegaram a encarnar como eles: a do virtuose-criador, figura que a divisão do trabalho e outras expectativas condenaram a desaparecer ao longo do século XX (Bartók, Rachmaninof e Prokofief foram alguns dos seus últimos representantes).

Para lá da *Polaca* e do *Estudo* citados, deve salientar-se o Noturno, op. 9, n.º 2, de uma beleza tensa e no entanto interiorizada e cheia de equilíbrio. Como muitas das peças de Chopin, é uma obra brevíssima, que requer uma interpretação que saiba dar o mistério velado que caracteriza uma boa parte da sua produção. A mão esquerda serve de acompanhamento grave a uma bela melodia que constitui o tema principal:



Mozart é um dos autores cujas peças pianísticas, por vezes fora do seu contexto, como a famosa «Marcha turca», alcançaram enorme popularidade.
Embaixo: os pianos de Mozart na sua casa de Salzburgo.

Arquivo Salvat

A peça, que é na realidade um *andante,* decorre através de um desenvolvimento contrastado dos *tempi* e das dinâmicas, passando a *pianissimo* e a *fortissimo* para concluir em *molto pianissimo.* A sábia e medida estrutura da peça exige uma interpretação que tenha em conta esses cambiantes: os seus grandes inimigos são tanto os pianistas enfáticos e apaixonados como os frios e tecnicistas.

Ainda mais do que alguns números de *Anos de Peregrinação,* as *Rapsódias Húngaras* ou vários dos seus poemas sinfônicos, a peça popular por definição de Liszt é o Noturno em lá bemol maior, *Sonho de Amor.* A sua popularidade deve-se tanto à sua utilização didática como à sua programação pelos meios de comunicação audiovisual e, naturalmente, ao mesmo caráter intimista de Chopin, mas mais enfático e exaltado. Os violentos, embora perfeitamente matizados, contrastes de *tempo* e dinâmica, tão característicos de Liszt, são aqui representados em pequena escala, desde os seus *dolce* aos seus *crescendi,* desde o *pianissimo* ao *fortissimo.* Talvez não seja justo que a obra deste artista seja reduzida pelo público a uma peça feliz, mas menor.

Os «Proms» londrinos

Se alguma manifestação da atividade sinfônica pode gabar-se de parentesco com um concerto *rock*, será, sem dúvida alguma, a famosa série de saraus musicais ingleses denominada «Henry Wood Promenade Concerts», mais popularmente conhecida pela designação simplificada de «Proms». É difícil pensar em algum acontecimento musical que relacione tão diretamente o culto (o próprio conteúdo dos programas) com o popular (a presença e as reações do auditório).

O mais distante antecedente dos «Proms» seriam os Crystal Palace Concerts, que August Manns (1825-1907) dirigiu nesse local londrino desde 1855 até 1901. Os concertos celebravam-se de outubro a abril, todos os sábados, à tarde. Em 1858 começaram em St. James Hall os Popular Concerts, dedicados à música de câmara, que se realizavam às segundas-feiras e sábados. Terminaram em 1898.

Três anos antes, em 1895, tinham-se inaugurado os Queen's Hall Promenade Concerts, os quais, muito pouco depois, iam ser rebatizados com o nome do seu fundador e máximo animador, Sir Henry Wood (1869-1944). Juntamente com o lendário diretor britânico, há que citar o promotor da série, que a organizaria durante trinta anos, Robert Newman (1858-1926). Wood permaneceu à frente da direção musical dos Promenade Concerts até à sua morte.

A sede dos «Proms» foi, durante quarenta e seis anos, o Queen's Hall. Destruída esta sala por um bombardeamento em 1941, os concertos foram transferidos para o Royal Albert Hall, a «Round House» («Casa Redonda»), em frente do Albert Memorial, que continua sendo, ainda hoje, a sede dos inimitáveis «Proms». De acústica discutível, com uma sobrecarregada reverberação que obrigou a múltiplos arranjos arquitetônicos, o Albert Hall é, contudo, indissociável dos Promenade: ninguém aceitaria hoje uma mudança de sala, e notáveis maestros (Sir Colin Davis, Gennadi Rojdestvensky, que foram diretores musicais da série) experimentaram com êxito as estranhas possibilidades acústico-espaciais do local.

Se os concertos antecessores do Crystal Palace constituíam um ciclo invernal, os «Proms» são uma manifestação essencialmente estival. O público assiste com as mais variadas vestimentas e atavios, sem qualquer constrangimento quanto a etiqueta ou indumentária. Na célebre «Arena», plateia sem cadeiras, os espectadores permanecem de pé, sentados no chão ou, se o espaço e afluência do público o permitem, deitados. Diversas palavras de ordem são proferidas pelos assistentes: por exemplo, o momento em que a tampa do piano é levantada pelo empregado de turno, quando este instrumento figura como solista, é assinalado com um sonoro «Ih-Ah» da sala; se o concertino, também nos concertos pianísticos, faz soar a nota lá no teclado para permitir a afinação da orquestra, o fato é aplaudido e aclamado. Por seu turno, o «Clube de Amigos da Sinfônica da BBC» entoa refrãos e hinos em favor dos seus instrumentistas favoritos. Na já mítica «última noite dos Proms», a audiência canta e participa, especialmente quando se interpretam páginas como a seção central da primeira marcha de *Pompa e Circunstância*, de Elgar (o hino *Land of hope and glory*), a *Jerusalém*, de Parry, ou o *Rule! Britannia*.

A orquestra base dos «Proms» é, há décadas, a Sinfônica da BBC. A empresa radiotelevisiva patrocina a série e, através de um amplo aparato técnico, contribui para aproximar ainda mais desta manifestação todo o público inglês, transmitindo o ciclo completo — quase dois meses de concertos diários — e oferecendo pela televisão um terço do total. Com uma inabalável saúde, os «Proms» caminham para 1995, o ano do seu centenário.

Arquivo Salvat

Sir Colin Davis dirige a Sinfônica da BBC na noite final dos «Proms», manifestação vital de um povo que vibra com a música que ama.

Os temas convertidos em música de circunstância

Já vimos que uma das características da música culta popularizada é a de «atuar» fora do contexto em que foi criada: a ária à margem da ópera, a introdução à parte da peça sinfônica, o andamento desgarrado da sonata, etc. Uma das formas que esse fenômeno pode adotar é a que leva uma determinada música a desempenhar um papel circunstancial alheio ao que foi previsto pelo autor. Alheio, mas não necessariamente oposto. A Itália do *Risorgimento* utilizou o tema cantado pelo coro dos escravos hebreus no 3.º ato de *Nabucco*, de Verdi, como uma espécie de hino perante o inimigo austríaco. Assim se converteu num dos grandes *hits* da música culta popularizada.

Existem dois popularíssimos temas que passaram do teatro para as massas e ultrapassaram até as severas barreiras dos templos. Trata-se das marchas nupciais de Felix Mendelssohn e de Richard Wagner. A primeira é um dos números da música de cena

que Mendelssohn compôs, em 1843, para a representação da obra de Shakespeare *O Sonho de Uma Noite de Verão.* O famoso tema do dó-si-fá sustenido-sol-lá, etc., rodeado da pompa dos metais e dos pratos, converteu-se, com o tempo, na marcha nupcial por excelência.

O sutil coro feminino com que, ao concluir o prelúdio, começa o 3.º ato de *Lohengrin,* depois do casamento de Elsa com o herói de que a ópera tirou o nome, deu origem a outra grande marcha que passou da cena para as igrejas ou celebrações nupciais. O tema (ré-sol-sol-sol-silêncio -ré-lá-fá sustenido--sol, etc.) é entoado com um belíssimo texto do grande poeta do amor que foi Richard Wagner: *«Treulich geführt ziehet dahin, wo euch der Segen der Liebe bewahr»* («Aqui vos conduzimos com fidelidade, onde vos aguarda a benção do amor»). Em ambos os casos, a música saiu do seu contexto, da cena, e converteu-se em parte da vida, ao serviço não de seres de ficção mas de seres de carne e osso, como se fosse verdade que a vida imita a arte.

Muito poucos sabem que essas marchas foram compostas por um tal Mendelssohn ou um tal Wagner, mas essa é uma característica muito própria de toda a música culta popularizada.

Os britânicos tornaram populares algumas peças que, extraídas de uma obra, serviram e servem de hinos de afirmação coletiva. *Alfred* é uma «mascarada» (*maske,* gênero tipicamente inglês, embora de origem italiana, que consiste numa representação cénica em verso, ilustrada com momentos cantados ou instrumentais). Foi representada perante a família real em 1740. O seu autor é o compositor Thomas Augustine Arne. Daquela obra retirou-se uma ária que, na Grã-Bretanha, todos conhecem e entoam, *Rule! Britannia.* Encontramo-nos de novo ante um tema solene, só que, agora, admite todos os tons: ironia ou desenfado, gravidade ou fanfarronice, celebração ou alegria. Como expoente do chauvinismo inglês, foi alvo das iras dos britânicos autocríticos: recorde-se aquele ridículo pelotão de esfarrapados que o canta em *Tom Jones,* filme de Tony Richardson, ou aquela cena de *A Hard Day's Night,* de Richard Lester, em que o *beatle* John Lennon, coberto de espuma numa banheira, tenta afundar um barquinho de brincar enquanto entoa o *Rule! Britannia.*

Um dos motivos das marchas de *Pompa e Circunstância,* de Elgar, sofreu a incorporação de um poema de Benson para idênticos fins nacionalistas. O poema, que começa significativamente com as palavras *«Land of hope and glory»* («Terra de esperança e glória»), é cantado não só nos «Proms», mas em todo o tipo de acontecimentos solenes. O seu parentesco com o Wagner diatônico dos *Mestres Cantores* é evidente, e, naturalmente, a marcha dos oficiais nuremburgueses é, como esta, solene e burguesa, nunca grave nem aristocrática.

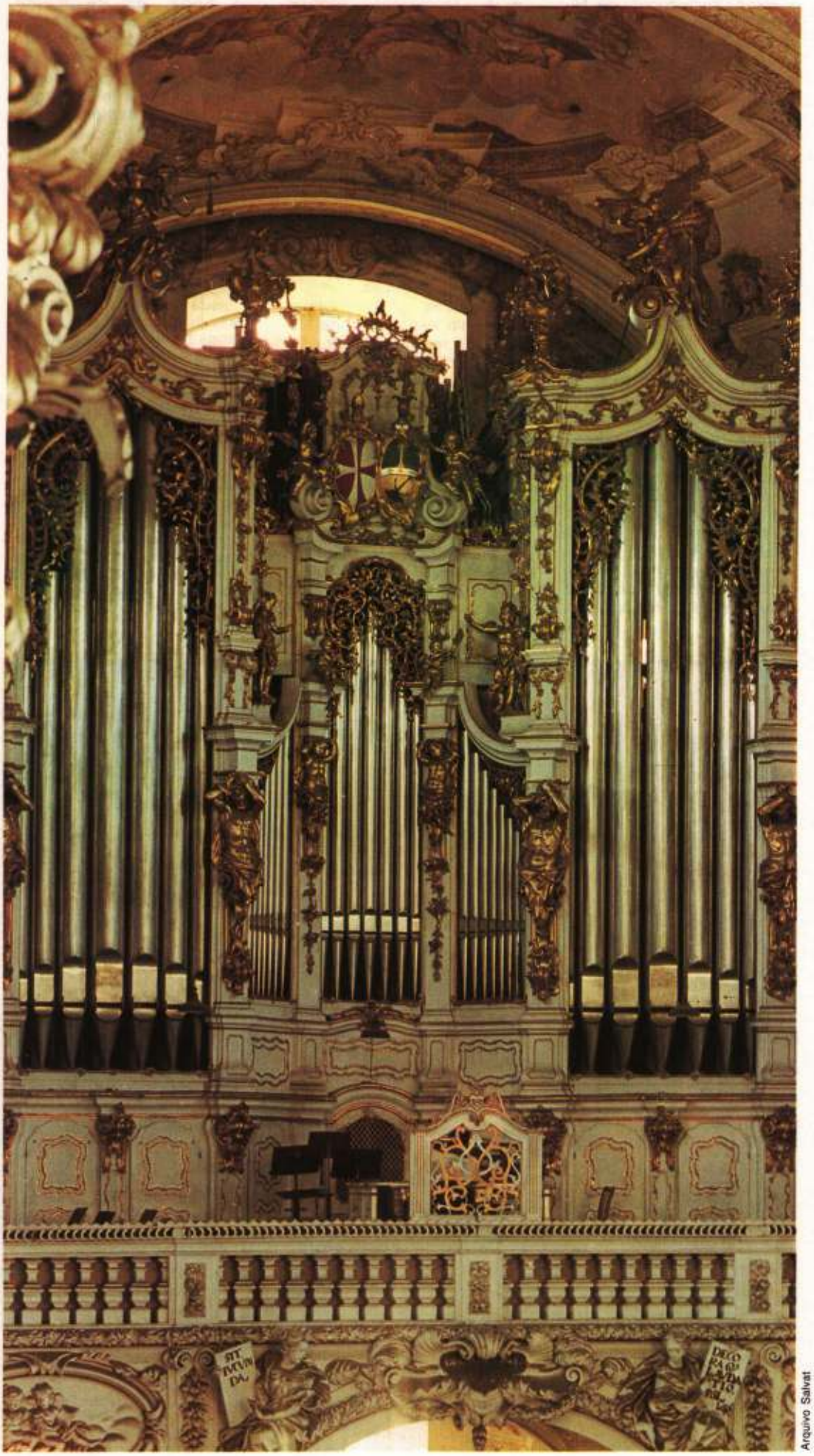
A *Ave-Maria* de Schubert, tal como as peças de Mendelssohn e Wagner, provém de uma obra cênica que ultrapassou o umbral da Igreja. A sua belíssima melodia propicia o recolhimento sensual do crente. A *Ave-Maria* é uma das sete peças que Schubert compôs para a obra de Walter Scott *A Dama do Lago,* traduzida por Storck. A sua grande qualidade reside na impecável e atraente linha da melodia, que resulta de uma profunda eficácia evocadora para as circunstâncias em que costuma ser utilizada quando abandona as salas de concertos.

Barrocos, rococós e clássicos

O século XVIII, crucial na história da música por ter contemplado o longo e frutuoso final do barroco, a charneira do rococó para o pleno classicismo vienense, contribuiu com um bom punhado de temas cuja popularidade é indiscutível. Os três grandes do barroco tardio, Bach, Vivaldi e Händel, acodem à nossa memória ligados a três referências de todos conhecidas. A peça para órgão do jovem Johann Sebastian Bach, que conhecemos por *Tocata* e Fuga, em ré menor, BWV 565, é um fiel expoente do precoce domínio contrapontístico deste mestre. A ausência de texto e a sonoridade imponente do órgão, habilmente explorada pelo autor, recordam o seu destino religioso, embora sem a concretização confessional que a palavra freqüentemente sugere. A elevação espiri-

Os Beatles formaram um conjunto músico-vocal cuja música se caracterizou por uma busca permanente de novas possibilidades, desde os achados melódicos e harmônicos do Liverpool Sound *até à inserção de fitas magnéticas e instrumentos asiáticos nas suas composições. Por tudo isso, foram considerados um fenômeno cultural sem precedentes pela vasta gama de público que figurou entre os seus admiradores. A imagem apresentada embaixo mostra-os quando já eram famosos mas ainda não tinham perdido a sua imagem de rapazinhos de Liverpool.*

Arquivo Salvat



Arquivo Salvat

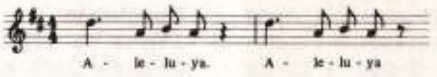
tual que pode motivar esta pequena peça, adequada pelo menos ao âmbito da tradição cristã do Ocidente, é mais evidente do que noutras obras de Bach, e isso garante-lhe uma contínua popularidade. A *Tocata e Fuga* sofreu todo o tipo de arranjos e orquestrações, embora nem sempre infelizes, como demonstra a versão de Leopold Stokowsky, que adaptou para grande orquestra, com uma heterodoxia chocante e sacrílega, mas feliz, muitas outras obras do cantor de Leipzig.

A discografia de Vivaldi é um dos recordes de vendas da música culta. Trata-se, obviamente, de um compositor revalorizado pelo disco. O atrativo do veneziano deve-se à aparente simplicidade e superficialidade da sua música. Os quatro concertos retirados dos seus Op. 8 *(Il cimento dell'armonia e dell'invenzione),* que conhecemos como *As Quatro Estações,* apresentam como atrativo adicional o descritivismo programático de cada um. Convém não desdenhar na explicação do êxito vivaldiano a beleza das suas melodias, perceptível tanto nos andamentos lentos como na vivacidade dos rápidos. É de supor, porém, que, se se generalizar a interpretação da música barroca por instrumentos originais e com a concepção musicológica que procura a verdade das fontes e foge do falso embelezamento, o total das vendas vivaldianas sofra um reajustamento. Com isso, a verdade da música do padre ruivo só ganhará.

Do Händel autor de oratórios, óperas, concertos, música de circunstância e de peças de câmara e de tecla toma-se um único tema, um desses que realmente toda a gente conhece, embora poucos saibam onde situá-lo. Trata-se do solene, exaltado e belíssimo coro que encerra a segunda parte do oratório *O Messias* (1742) e que é conhecido por *Aleluia!* Três compassos vibrantes a cargo de primeiros e segundos-violinos, violetas, fagotes e bai-

A música para órgão dos grandes mestres também foi popularizada, inclusive através de arranjos por vezes insólitos. À esquerda: o grande órgão da Catedral de S. Floriano, que esteve a cargo de Bruckner desde 1848.

xo contínuo precedem a intervenção do coro, que entoa em uníssono o famoso tema:

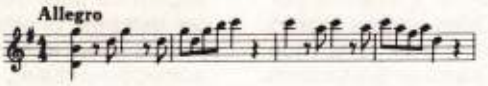


Depois de o uníssono se dissolver e de se diferenciarem as vozes do coro, entram as trombetas, que desempenham um papel importante em todo o trecho, e a percussão, que fornece um grave e poderoso sublinhado ao exaltado júbilo da peça. Esta amostra típica do barroco tardio é uma obra-prima que assume as características da linguagem de tão dilatado período musical: o jogo contrapontístico das vozes, a peculiar vocalização melismática (uma única sílaba para diversas notas), a eficácia inaudível do baixo contínuo e o sentido dramatizante do coro. Além disso, o parentesco com o coral luterano é muito acentuado neste inglês por adoção, que nasceu no mesmo país de Bach e no mesmo ano (1685). Esta peça é ouvida em Inglaterra com todo o público de pé, seguindo uma tradição evocativa do mesmo gesto do rei Jorge III ao escutar pela primeira vez *O Messias*, um ano depois da sua estréia em Dublin. A tradição macrorquestral própria do século XIX atraiçoou, amiúde, o espírito desta obra, que só começou a ser interpretada com a sua orquestração original em meados do século XX.

Luigi Boccherini, famoso e considerado compositor do século XVIII, é recordado —até por parte de muitos melômanos— por um dos andamentos de um Quinteto de cordas. Trata-se do Quinteto em mi maior, op. 13, n.º 5, de 1771, cujo terceiro andamento é o popular *Minueto*. O tema principal é uma bela e elegante melodia que o primeiro-violino inicia em *piano*, começando em anacruse e com uma típica nota de ornamentação inicial:

São habituais, nesta formosa peça, as síncopes e o sublinhado em *pizzicato*, como o que acompanha a melodia principal a partir do segundo compasso.

O espírito dos quintetos de Boccherini não está muito longe do da última obra do século XVIII que vamos referir neste capítulo. Com efeito, a *Pequena Serenata Noturna*, em sol maior, K. 525, de Mozart, foi freqüentemente interpretada como quinteto e como quarteto de cordas, sem que se saiba para que conjunto concebeu Mozart a sua execução. O popularíssimo tema desta obra é o primeiro, o *Allegro* inicial, que começa quase em uníssono pelas cordas (violinos I e II, violeta, violoncelo e contrabaixo), aumentadas se a interpretação corre a cargo de uma orquestra, e suprimindo o contrabaixo, que dobra o violoncelo, se se trata de um quarteto. E dizemos «quase» devido ao acorde com que principia a melodia dos violinos I e II, enquanto os restantes entram com a nota sol:

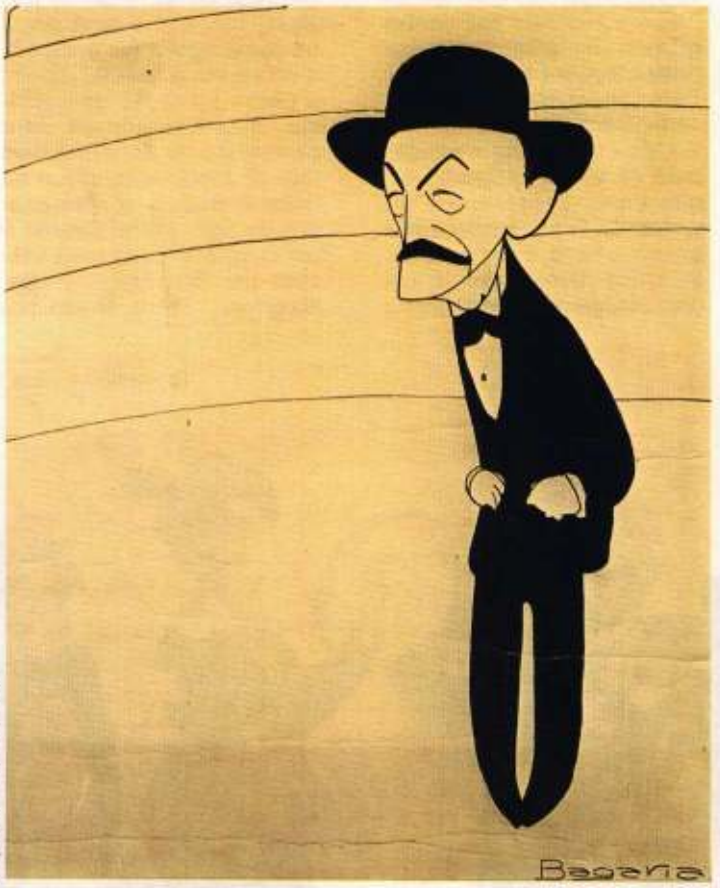


Após uma pequena seção central, regressa o tema principal e dá-se lugar a outros andamentos, cuja popularidade, apesar de ser grande, não alcança a deste simpático *Allegro*.

Temas populares na música culta

Sabemos que música popular ou temas populares não são a mesma coisa que música que —seja por que razões for— se popularizou. Na nossa análise de temas cultos assimilados pelas multidões, referimo-nos a este último caso. Mas na história da música moderna abundam os exemplos de compositores que pegaram em temas da música campesina, do folclore local ou que criaram temas próprios com características daqueles. Nas obras criadas em tais bases que conseguem popularidade podemos falar de uma curiosa «viagem de ida e volta» dos temas: o compositor inspira-se na música folclórica, realiza uma transformação artística do mesmo, e as circunstâncias levam essa obra a tornar-se popular e a passar ao conhecimento de mais amplas camadas da população. Em Espanha, foi este o caso dos músicos nacionalistas ou «impressionistas»: o Granados das *Danças Espanholas*, o Albéniz da *Suíte Espanhola* ou da suíte *Ibéria*, o Falla do *Tricorne, do Amor Bruxo*, das *Canções*, das *Peças Espanholas* e d'*A Vida Breve*. Nelas encontram-se temas do folclore real ou do «imaginário» —num sentido bartokiano estrito— e o seu «regresso» a um povo mais numeroso do que o de âmbito local ou regional que os motivou é um fenômeno extremamente fascinante. Para mais, esse povo mais numeroso veio a acolher os temas e fê-los mergulhar no anonimato próprio de toda a criação popular, pois a música do povo nunca tem autores. Todos conhecem a *Dança do Fogo, Sevilha, Astúrias* ou o *Corpus Christi em Sevilha*, quer na sua versão original, quer nas orquestrações e nas transcrições para violão que tanto contribuíram para popularizar estas e outras obras, mas o povo não sabe de quem são.

Um dos representantes da grande música do século XIX, Johannes Brahms, não deixou de se sentir atraído pela criação de matiz folclorizante nas suas *Danças Húngaras*. Ainda hoje, e obviamente então muito mais, o caráter primitivo perceptível nestas obras, o seu aspecto exótico e a sua vivacidade implicam um contraste com a música culta, oficial ou não. As vinte e uma danças compostas por Brahms foram inicialmente concebidas para dois pianos, se bem que o autor haja escrito versões para piano e para violino e piano e tenha realizado e autorizado transcrições orquestrais. Estas últimas favoreceram mais do que as outras a sua popularidade. Trata-se de obras pou-



Arquivo M.ª Isabel de Falla

A música popular foi uma fonte de inspiração para músicos de diversas épocas: Bach ou Brahms, incorporando temas de algumas danças, Kodály ou Bartók, megulhando na análise profunda da própria raiz do folclore húngaro, ou, em Espanha, Albéniz, Granados e especialmente Falla, com o Tricorne *ou* A Vida Breve. *Em cima: Falla, numa caricatura de Bagaria.*

co típicas dentro da rigorosa produção de Brahms. Notemos, no entanto, que a inspiração chegou a Brahms por via da música urbana cigana e não da música rural, que só pesquisadores posteriores —Bartók— dariam a conhecer na sua verdadeira dimensão. As danças de Brahms são, pois, produto do equívoco entre o cigano e o húngaro. A que leva a palma em termos de popularidade é a n.° 5, em fá sustenido menor, brevíssima como todas elas, e que, também como todas, representa uma sublimação de «canções acanalhadas» originais, conquanto seja de advertir que três das danças do segundo livro são criação própria de Brahms, «à maneira» dos ciganos.

Para terminar, podemos estudar uma breve obra de Boródine, *Nas Estepes da Ásia Central,* que, sendo cem por cento música culta, conhece uma grande popularidade e reúne alguns importantes traços da música culta aceite pelo homem médio. Trata-se de uma espécie de pequeno poema sinfônico («quadro sinfônico», segundo o autor), que descreve a passagem de uma caravana pelas estepes. O programa desenvolve-se a partir de um começo em *piano,* no qual os violinos, sustentando uma agudíssima nota pedal —que se mantém durante quase toda a metade da peça para reaparecer no final—, sublinham o aparecimento da caravana, anunciada pelo clarinete, que entoa um tema popular russo:

Depois do clarinete, intervém a trompa com o mesmo tema, e o *pizzicato* das cordas graves, com a ajuda das madeiras, sugere o movimento. Estes «intermédios» verificam-se em diversos momentos da obra, como transição para os temas *cantabile,* em diferentes associações orquestrais. O oboé estabelece um novo tema, colorido e melancólico. Desenvolve-se um *crescendo* sutil, que combina todos estes elementos, até que a caravana chega ao ponto em que nos encontramos. Um *tutti* repete, *pesante* e *forte,* o primeiro tema. Após um novo «movimento», a corda grave e depois a aguda repetem o segundo motivo. O *diminuendo* produz-se gradualmente, não sem retrocessos, desenhando-se ambos os temas de forma paulatina ou contrastada, e produzindo uma viva sensação de afastamento. Mediante o *ritardando,* que conduz a uma última intervenção do clarinete como fundo de *pizzicati,* de novo a nota pedal da corda aguda (as estepes), e sobre ela o flautim, dá-nos a última sensação de distância. *Nas Estepes da Ásia Central* é uma obra-prima da música programática que foi muito imitada —o «Amanhecer» da *Suite Grand Canyon* é um arremedo da fórmula utilizada por Boródine— e que, socorrendo-se de temas populares, reverteu ao povo graças a esse processo de retorno a que já aludimos.

Conclusão

Talvez se devesse ter também efetuado neste estudo uma ou outra incursão na ópera e no mundo fascinante da música composta para o cinema, que produz obras musicais que são, por natureza, cultas e populares ao mesmo tempo. O certo é que, ao longo deste «passeio», se apontaram os traços principais que identificam os diversos temas cultos que se popularizam. A conclusão talvez seja que a música culta não é impopular, que não está longe do povo pela sua própria natureza e que é freqüentemente possível não já aproximar essa música das multidões, mas elevar estas até ela. ■

Arquivo Salvat

Esta gravura ilustra o tema da espontânea adesão do povo ao fenômeno musical. Camponeses escutam dois músicos de feira, sem que a vida cotidiana se detenha.

Salmer

AS FORMAS MUSICAIS LIVRES

Capítulo 5

A componente rapsódica do pensamento musical

Arquivo Salvat

É sobejamente evidente, e não será necessário alongarmo-nos muito em relação a isso, que o fenômeno musical só pode ser captado no tempo. Também outros tipos de arte requerem o tempo para a sua completa percepção: uma pintura é apreendida com um único relance de olhos instantâneo, mas, por mais pequena que seja, necessita de uma atenção mais ou menos minuciosa, um percurso visual que vá revelando o seu conteúdo e a sua intenção. Mesmo neste exemplo, um objeto artístico estático e plano, com apenas duas dimensões, é preciso fazer um «itinerário» real de sucessivas observações, combinações e interpretações, que, logicamente, exigem tempo.

No caso das artes tridimensionais, esse itinerário é ainda mais óbvio, pois não nos conformamos com a contemplação de uma escultura a partir de um único ponto de vista, e é inegável que a sua própria condição espacial comporta uma indissociável dimensão temporal, como acontece com a arquitetura. A obra artística oferece então sucessivos aspectos parciais do seu ser, que dependem dos sucessivos pontos de vista que o espectador ou utente adota.

Arquivo Salvat

Na página anterior: Mulher Recostada, com Viola, *de Jacques Lipchitz. Em contraposição ao caráter estático da obra, o artista conseguiu evocar o dinamismo próprio da música, mediante a sinuosidade sugestiva das formas.*

Uma cena de bailado, como a que aparece acima, pode servir para exemplificar visualmente o efeito imediato que as grandes composições musicais produzem em nós: uma dança emocional, guiada pela sucessão ordenada dos sons.

Mas isto também não é algo exclusivo das artes estáticas: pode dar-se igualmente nas de natureza dinâmica. Examinemos o caso de um romance: aqui, ao contrário dos exemplos anteriores, é impossível obter uma idéia de conjunto instantaneamente. Se nos casos que mencionamos antes era necessário investir um tempo para penetrar em aspectos da sua natureza artística, no caso da literatura esse desenvolvimento temporal é absolutamente indispensável para a mera apreensão da obra.

Isto, em princípio, pode assemelhar-se às condições de percepção da música, mas deve observar-se uma coisa muito importante: da mesma maneira que ante uma pintura ou uma obra arquitetônica, numa leitura é o observador que deve desencadear esse mecanismo de percurso temporal; é também ele que decide o ritmo do percurso, as paragens, as voltas atrás, os saltos para a frente nos momentos em que lhe parecer conveniente. Em suma, produz-se uma atitude transitiva do sujeito em relação à obra.

Mas o caso da música é radicalmente diferente. Perante o auditor, é a música que flui, que impõe o seu próprio tempo e não permite a paragem num determinado instante nem a antecipação do seu aspecto global. A música prescinde de materialidade de um suporte, ao qual têm de submeter-se outras artes temporais: o texto ou guião e o cenário no teatro, o filme e a tela na cinematografia. E nem sequer nestas manifestações, que, pela sua temporalidade, são mais semelhantes à música, são comparáveis os resultados de possíveis cortes instantâneos: apesar de ser infinitamente pouco o que um fotograma nos diz de um filme, é muito mais do que um acorde congelado pode dizer-nos de uma obra musical.

Que é a forma?

Essa natureza imaterial e puramente discursiva e a sua maneira intrínseca de se manifestar apenas através do tempo obrigam a confiar tudo à memória do ouvinte e à sua capacidade de relacionação. Para que isto funcione, são necessárias duas premissas fundamentais e estreitamente ligadas: uma codificação convencionalmente aceite e uma sólida sensação de coerência no discurso musical como totalidade.

A primeira coisa consegue-se mediante a aplicação de uma superestrutura que atua permanentemente como base de referência: o caso mais conhecido é o da «tonalidade» na música ocidental dos últimos séculos. Embora não seja este o lugar oportuno para aprofundar as explicações sobre o seu significado, refira-se que consiste na divisão de funções e hierarquização dos diferentes sons segundo o seu tom ou altura, cujas relações de proximidade são determinadas pelo fenômeno físico da ressonância natural, que rege também as relações harmônicas ou de simultaneidade entre os sons. A nota tônica representa o ponto mais estável do discurso musical, o lugar onde se produzem as cadências ou a maior distensão e, finalmente, a nota com que termina a música.

Quanto à segunda necessidade acima mencionada, resolve-se por meio daquilo a que vulgarmente chamamos «forma». Antes de continuar, e à maneira de necessário parêntese, há que fazer notar a ambigüidade e até a confusão com que se utiliza, por vezes, este termo, atribuindo-lhe freqüentemente a noção de estrutura, quando não a de gênero ou a de método. É certo que, ao longo da história, se sucederam diferentes e mesmo opostas interpretações do que significa «forma» no campo musical, sem que nos nossos dias se tenha chegado a um acordo universal. Convenhamos, no entanto, com os estruturalistas, em que a definição de estrutura exige um critério mais estrito do que a de forma: não foi em vão que se disse, e se torna basicamente aceitável, que cada obra musical gera a sua própria forma e que, em última análise, esta depende dos próprios materiais que se utilizam e da intenção com que se combinam.

Assim, entenderemos aqui como forma o mais aparente, o «visual» da estrutura, referida esta a sólidos princípios organizativos, enraizados nos pressupostos técnicos admitidos em cada momento pela sensibilidade comum. A forma seria, então, a expressão final das variáveis possíveis nesse sistema de conexões e inter-relações básicas que é a estrutura. Sendo a música algo essencial e em absoluto temporal, a noção de forma, por seu turno, terá de referir-se necessariamente às relações que possam existir entre certos acontecimentos musicais sucessivos do discurso musical ou, mais exatamente, à quantificação e qualificação desses acontecimentos. Daqui decorre do mesmo modo a possibilidade de definição das formas musicais, o seu agrupamento segundo afinidades, o estabelecimento de padrões-tipo e, por último, dada a sua extrema versatilidade, a «forma sem forma», ou seja, a «forma livre».

A quase totalidade dos ouvintes apreende, em regra, de maneira muito mais imediata, outros aspectos da obra musical; distinguem-se com mais facilidade as melodias, os ritmos e até as harmonias ou linhas de contraponto do que a forma de qualquer peça musical medianamente longa. Logicamente, devemos supor que toda a composição obedece a um plano, a uma disposição predeterminada dos elementos que a integram ou, em última análise, que a organização coerente desses elementos segundo uma intenção expressiva deu origem a uma determinada forma que não poderá estar isenta de certa lógica. Sendo assim, aperceber-nos-emos do interesse que o conhecimento e o estudo das formas têm para melhor compreensão e gozo da obra musical.

Os princípios da forma musical

Nesse necessário jogo dialético de unidade-diversidade que a música comporta usam-se três princípios básicos: o da recorrência, o da variação e o do contraste. Um excelente exemplo deste último, a que dedicaremos particular atenção mais adiante, encontra-se na sonata e todo o seu cortejo de aplicações. Quanto à variação, compreende-se claramente em que pode consistir, independentemente dos seus numerosíssimos processos. A recorrência, ou seja, a repetição, é, sem dúvida, o mais simples e o mais antigo desses princípios: um conceito artístico comum e básico, como é o da simetria, só se pode expressar como tal pela repetição.

Mas até esse princípio da recorrência deve apoiar-se em algo, quer dizer, num material mínimo de música «já feita» ao qual recorrer, chame-se ele «período, idéia, tema, frase» ou o que se quiser. E é aí que encontramos o objeto principal do nosso estudo: a «ideação» e, em particular, as formas musicais baseadas na justaposição e na junção de idéias musicais diferentes: aquilo a que, genericamente, chamaremos a «componente rapsódica do pensamento musical» e que, através das épocas e dos estilos, se manifestou por meio de «formas livres».

Segundo referimos mais acima, uma maneira de dispor os materiais da obra musical consiste em encadear sucessivas idéias musicais, sucessivos troços que fazem do discuso musical uma progressão permanente e continuamente renovada, sem necessidade de repetições, transformações ou desenvolvimentos, apenas mediante a constante renovação dos elementos que o integram. Parece lógico que esta invenção contínua se expresse em obras de duração relativamente curta.

Contudo, alguns compositores conseguiram notáveis êxitos com obras elaboradas segundo esse princípio, especialmente a partir do século XIX e até à nossa época. Não é a disposição rapsódica, justaposta, das idéias musicais o que determina a extensão de uma obra, mas sim o que lhe confere um aspecto formal característico: aquilo a que se costuma chamar «formas livres» não é, em regra, precisamente em virtude da sua liberdade, senão um tipo singular de forma caracterizado pela seqüenciação e diferenciação dos seus elementos.

Além disso, por muito livre que uma obra musical seja, será sempre preciso que tenha algum sentido como forma, que haja nela algum plano construtivo, por mais que este possa ser radicalmente diferente dos que outras obras apresentem. Considerando isto, nada tem de estranho que alguns músicos tenham proclamado a necessidade de se libertar da dependência de esquemas formais tradicionais ou preestabelecidos, pois, no fundo, é a solidez irrepetível da estrutura, e não o molde aparente da forma, o que dota a obra musical de coerência.

Utilizamos o adjetivo «rapsódico» para designar esse fluir contínuo da formação de idéias musicais, indo buscá-lo à palavra grega *rapsodia*, que era o canto dos recitadores de poemas épicos da idade homérica. O tema foi recuperado nos alvores do século XIX e referido a composições instrumentais sem forma predefinida, o que o aproximou da fantasia, se bem que as rapsódias oitocentistas se tenham orientado mais para a descrição de tom nacionalista, pelo que é freqüente que se baseiem na alternância de motivos procedentes da música folclórica.

Liszt, Brahms, Dvořák, Enescu e Bartók, entre outros, escreveram belas páginas com esse caráter, geralmente de inspiração eslava e centro-européia. A Espanha foi também objeto de atenção neste gênero: para o demonstrar, bastaria citar a colorida e atraente *España,* de Chabrier (1883), ou a belíssima e refinada *Rhapsodie espagnole,* de Ravel (1907). É igualmente célebre a *Rhapsody in Blue,* de George Gershwin (1924), que, seguindo os modelos de composição antes descritos, amalgama aspectos procedentes do *jazz* e da tradição sinfônica.

As formas livres na Idade Média

Até à exaltação, apadrinhadas pelo espírito do romantismo, as formas livres tinham vindo a manifestar-se ao longo da história como obras instrumentais de curta duração, que costumavam ter em comum um certo caráter introdutório, ou então como obras relacionadas com aspectos extramusicais de tipo literário, pois a necessidade de se ater ao conteúdo ideológico do texto favorecia a independência formal.

Dando um salto para trás, podemos ver como na música medieval proliferavam as formas livres baseadas na progressiva invenção musical. Grande parte do repertório gregoriano ou das canções profanas foi assim construído. Geralmente, era a disposição do texto que determinava a quantidade de música, de tal maneira que se compunha música para uma estrofe, atribuindo idéias melódicas com unidade de sentido a cada um dos versos da estrofe. A interpretação completa era feita introduzindo o princípio da recorrência, neste caso à totalidade, quer dizer, as sucessivas estrofes voltavam a ser cantadas com música da primeira.

O advento da polifonia — e a sua generalização a partir dos séculos XI-XII — não representou uma redução das possibilidades da construção rapsódica, antes pelo contrário. Gêneros de tanta importância como o *conductus* e o moteto exploravam a formação de idéias contínuas como modo primordial de expressão. No caso do *conductus,* a unidade conseguia-se fazendo que as vozes

A música medieval corresponde a um esquema de sucessivo avanço baseado no princípio da recorrência. É um processo semelhante ao empregado, noutro campo artístico, pelo autor desta miniatura de 1470, para reproduzir diversos momentos de um casamento, por meio da presença duplicada dos noivos.

Arquivo Salvat

cantassem o mesmo texto e com o mesmo ritmo. Por sua vez, o moteto apresentou um deliberado desejo de dispersão, sobretudo nos séculos XIII-XIV, época do seu maior florescimento: a linha melódica básica, a do tenor, referida cada vez mais longinquamente a uma antiga entoação eclesiástica, cantava-se em latim, com notas de longa duração, freqüentemente agrupadas em fórmulas isorrítmicas; a voz imediatamente superior (dupla), embora também com texto latino, era uma elaboração de contraponto livre em relação ao tenor; tratava-se de uma melodia diferente, com texto diferente e ritmo distinto, já muito mais desenvolto; a voz mais aguda (tripla, na habitual configuração a três vozes) floreava melódica e ritmicamente com total independência, o seu texto era também diferente e, para mais, já não era em latim, mas em língua vulgar.

É verdade que os motetos mais longos não excedem mais de quarenta ou cinqüenta compassos, mas, se tivermos em conta a sua complexidade polifônica e a heterogeneidade das suas vozes, textos e ritmos sobrepostos e simultâneos, teremos de reconhecer que a expressão do pensamento rapsódico através do moteto medieval alcança uma admirável e precoce maturidade na nossa cultura musical.

As formas livres no Renascimento

Mais adiante, o moteto renascentista tendeu para a homogeneidade entre as suas partes, que se ativeram a um único texto e mantiveram estreitas relações no seu desenvolvimento polifônico. Mas, independentemente de se construírem por seções ou de usarem processos homofônicos ou imitativos, costumavam permanecer como obras de tipo rapsódico.

O moteto religioso do século XVI teve a sua correspondência profana no *madrigal*, composição vocal geralmente para quatro ou cinco vozes, cujos textos, de tipo em regra amoroso ou alegórico, determinavam o aspecto musical. Embora com antecedentes medievais, o seu uso iniciou-se em Itália, nas primeiras décadas do século XVI, graças a compositores flamengos como Arcadelt, Verdelot e Willaert, passando rapidamente para as mãos dos compositores italianos: Marenzio, Vecchi, Gesualdo, e difundindo-se em breve por toda a Europa: Lasso, Vásquez, Brudieu, Flecha, Byrd, Morley, etc.

A característica fundamental do madrigal renascentista, influenciado pelos preceitos do humanismo, foi o sublinhar até ao exagero o conteúdo humano do texto mediante uma música a ele sujeita, que potenciasse o seu sentido. Assim, a invenção musical dos madrigais, seguindo escrupulosamente o desenvolvimento e incidências do poema em que se inspiravam, produziu-se sob a forma de idéias musicais sucessivas, que se encadeavam por justaposição, característica do pensamento musical de tipo rapsódico.

Com Claudio Monteverdi, que viveu na transição dos séculos XVI e XVII, chegou-se não só ao culminar do estilo madrigalesco, mas também ao nascimento da ópera, e, o que se torna ainda mais atraente, aos numerosos pontos de união entre um e outra. Casos como *Il combattimento de Tancredi e Clorinda*, um madrigal dramático de quase meia hora de duração, constituem um soberbo exemplo de extensão e vivacidade na construção rapsódica da obra musical. Por seu turno, a ópera nascente iria constituir a base da fragmentação e posterior justaposição, na qual estarão já presentes os princípios de recorrência, variação e contraste, antes mencionados, mas onde ainda predominava de maneira bastante notória a componente rapsódica, a invenção permanente.

Com a ópera consolidou-se uma nova manifestação musical: o recitativo. Estabelecendo um paralelo literário entre narração e descrição, a esta última corresponderia a ária, que detém a ação e explica alguns traços psicológicos e sentimentais das personagens; construída, em geral, em forma bipartida e, depois, tripartida, far-se-á o seu estudo quando se abordar em pormenor a ópera. O recitativo, pelo contrário, é o nexo através do qual a ação avança; a sua música é o mais nítido exemplo de sujeição a essa imperiosa necessidade de progressão do argumento que o texto impõe.

A evolução da abertura

A abertura está intimamente relacionada com a ópera. Dá-se esse nome às peças instrumentais que precedem ou anunciam o início de uma ópera, um oratório ou outros gêneros musicais e teatrais. Durante o século XVI e princípios do XVII, a sua missão consistia em reclamar a atenção dos espectadores para o iminente começo da obra em questão. Pouco a pouco, o seu conteúdo musical foi evoluindo, e cerca dos finais do século XVII adotou o nome de *sinfonia avanti l'opera*, segundo mostram as obras de Alessandro Scarlatti ou de Stradella. Esta abertura de estilo italiano consiste em três breves andamentos (rápido-lento-rápido) cuja organização se aproxima do tipo da *sonata da chiesa*, que será abordada oportunamente. Por seu turno, o franco-italiano Lully estabeleceu em França o tipo de abertura francesa, iniciada com um andamento solene e lento, seguido de outro vivo, de caráter fugado, para concluir com uma seção igualmente grave.

Para o que agora nos importa, e sem prejuízo de mais adiante voltarmos à influência das aberturas no posterior desenvolvimento do sinfonismo, interessa dizer que foi só quando da apresentação da ópera de Jean-Philippe Rameau *Castor et Pollux*, em Paris, no ano de 1737, que se dotou a abertura de uma dupla função de preparação psicológica do auditório e, ao mesmo tempo, de resumo dos temas mais significativos do drama. Imediatamente explorada por Gluck, a abertura, que apresenta uma ligação temática com a obra que anuncia, converter-se-á, nas mãos de Weber, numa autêntica sinopse orquestral da ópera. Logicamente, e pela sua própria função, a abertura assim concebida expressa-se como sucessão de idéias, segundo aquilo que temos vindo a denominar «pensamento rapsódico».

Após a atitude oscilante de Mozart, que apenas para algumas das suas óperas escreveu aberturas de acordo com a orientação gluckiana *(O Rapto do Serralho, D. João, A Flauta Mágica)*, e atendo-se em regra a esquemas formais próximos da sonata, ou a decidida falta de conexão temática de Rossini, que chegou a utilizar a mesma abertura para três óperas diferentes (entre elas, *O Barbeiro de Sevilha*), o romantismo, desde o *Coriolano* de Beethoven, tendeu para a abertura-sinopse.

Na obra de Wagner, a abertura (a que ele preferiu chamar «prelúdio»: *Vorspiel*) foi concebida como algo organicamente ligado ao drama, cujos principais temas ante-

cipa ou resume, mediante a justaposição e o uso da recorrência e da variação. Nos seis primeiros compassos de *Parsifal* aparecem já três dos principais temas da obra. Verdi e os seus sucessores, especialmente Puccini, seguirão essa tendência já geral a partir de 1870. Todavia, Richard Strauss fez uso da abertura *(O Cavaleiro da Rosa)* como introdução temático-psicológica. Aparece, também, em algumas importantes produções cênicas de músicos da nossa época, se bem que pareça verificar-se um retraimento do seu emprego em benefício do começo imediato da ação.

Tem-se praticado também a abertura como gênero independente, como peça de concerto, cuja construção oscila entre as formas próximas da sonata e as decididamente livres ou rapsódicas, como *A Gruta de Fingal* (ou *As Hébridas*), de Mendelssohn, ou as célebres *Abertura 1812*, de Tchaikovsky, e *Abertura Acadêmica*, de Brahms, que constituem excelentes *pots-pourris* sinfônicos, fundindo as suas fronteiras com outros gêneros, como o prelúdio ou a fantasia.

A fantasia começou por ser, no século XVI, uma composição instrumental que consistia na imitação de uma obra polifônica vocal, embora a técnica específica de execução dos instrumentos (alaúde/vihuela ou clavicórdio/órgão) gerasse, em breve, um tipo de obras caracterizadas pelo seu virtuosismo e extrema liberdade formal, em que abundavam os processos contrapontísticos. É ainda nessa linha que se movem as obras de Frescobaldi, Sweelinck, Froberger e Bach, em cujas obras de tecla o nome de «fantasia» costuma evocar um certo estilo improvisador e sempre de forma livre, como se encontra também em algumas páginas de Mozart e Beethoven, o qual à sua Sonata op. 27 apõe o subtítulo de *Quasi una fantasia* para sublinhar o espírito de independência relativamente à forma clássica.

Luisa Ricciarini

Um notável precedente da função introdutória desempenhada pela abertura na ópera pode encontrar-se já no prólogo de L'Amfiparnasso, capella *polifônica do compositor italiano Orazio Vecchi, na qual se recriam ambientes e personagens próprios da* Commedia dell'Arte. *Na imagem, uma cena correspondente ao mencionado prólogo.*

As formas livres do romantismo

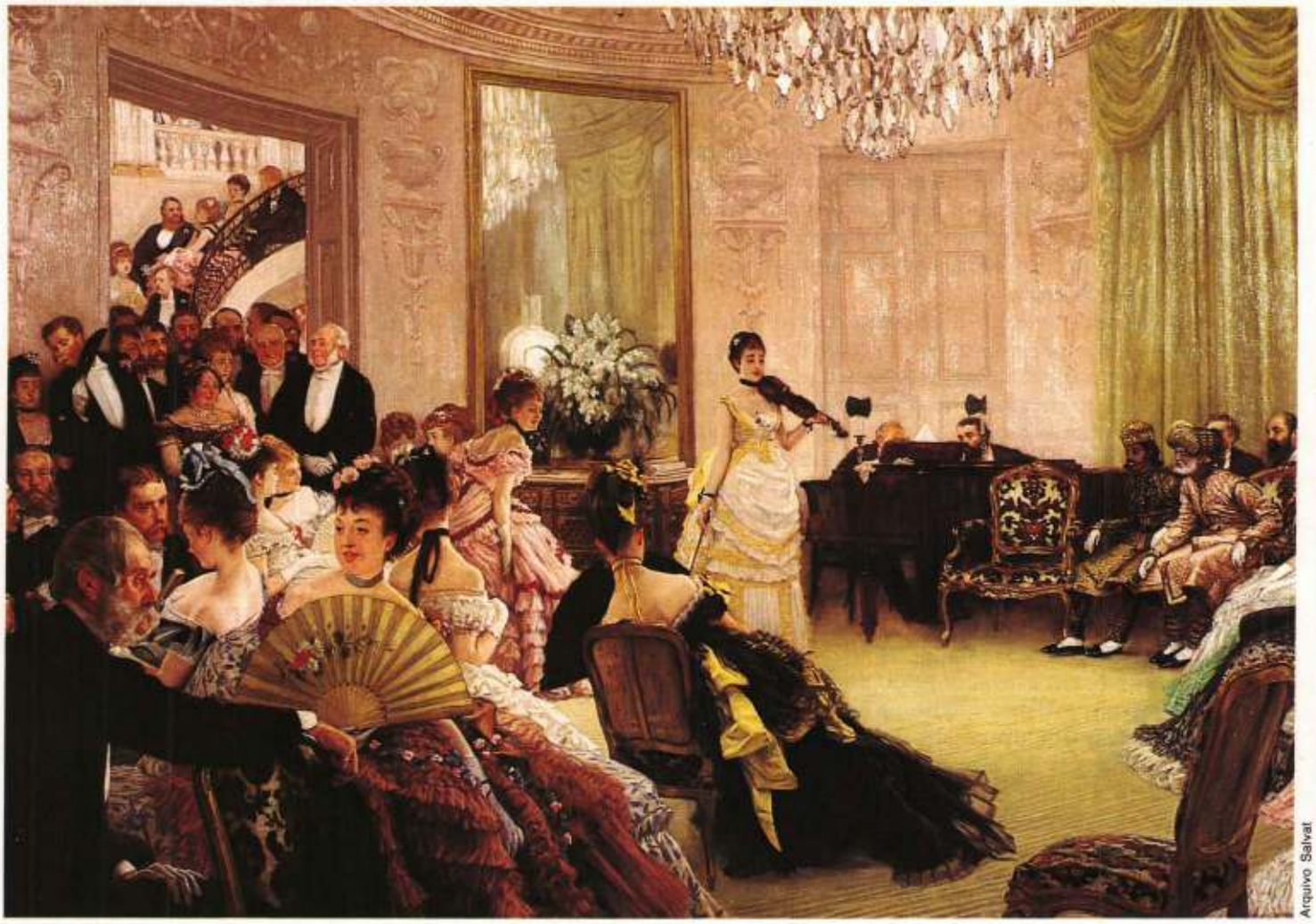
Será na plenitude do romantismo que os compositores se entregarão com maior insistência às formas livres e de constituição rapsódica, onde podem verter a sua veemente inspiração sem a disciplinar pela necessidade de complexos desenvolvimentos. Baladas, caprichos, prelúdios, rapsódias, noturnos, poemas, improvisos, romanças, estudos, serão alguns dos nomes que designarão uma mesma realidade básica: a liberdade e independência formal.

Aludimos atrás ao prelúdio de tipo sinfônico como sinônimo da abertura. Agora vamos referir-nos ao prelúdio para piano, descendente distante do *tento* e do *ricercare* e mais próximo do seu homônimo barroco. Nas mãos tanto de Bach como de Cabezón, o prelúdio tinha uma função claramente introdutória e, nas suas origens (a palavra *tento* é sumamente explícita), servia para soltar os dedos, para se familiarizar com o teclado e, finalmente, para centrar o tom da obra que precedia e que era o autêntico «prato forte», em regra um complicado trabalho contrapontístico de rigorosa fatura. Tal como aconteceu com a abertura cénica, o prelúdio adquiriu uma entidade independente, sendo cultivado com especial predileção e singular acerto por Chopin, Rachmaninof, Debussy e outros.

Também a música de ressonâncias noturnas fora cultivada antes do romantismo (Boccherini, Haydn, Mozart), mas foi a sensibilidade romântica que retirou maior proveito do noturno, em cujos breves compassos confiados ao piano compositores como Chopin deixaram o mais íntimo, expressivo e melancólico da sua produção.

Tanto o capricho como o estudo partilham um aspecto: a dificuldade técnica associada ao virtuosismo. Ambos são formas breves e geralmente livres, mas, enquanto o capricho tende à exploração intensiva de temas e recursos, no estudo costuma predominar a insistência sobre determinada dificuldade técnica ou de mecânica interpretativa. Um e outro, à margem da sua finalidade primária, foram cultivados por ilustres compositores das mais diversas índoles, conseguindo obras de poderoso fascínio: recordem-se, a este respeito, as séries de estudos de Schumann, Chopin ou Debussy, bem como os caprichos de Paganini, Rimski-Korsakof ou Stravinsky, e a simbiose entre um gênero e outro que Franz Liszt formulou nos seus *Estudos de Execução Transcendente* sobre caprichos de Paganini.

A romança é igualmente um tipo de composição breve, normalmente para canto e piano, em que predomina a forma livre e uma certa aura poética de caráter sentimental. «Nada de ornamentos nem de amaneira-



Arquivo Salvat

Em sintonia com o clima espiritual da época, os músicos românticos deram especial ênfase à liberdade criadora do artista, atitude que originou numerosas formas musicais, inspiradas, por vezes, em processos e motivos próprios de culturas alheias à tradição ocidental.
Em cima: quadro de James Tissot, O Concerto.

mentos; uma melodia doce, natural», segundo a definição de Rousseau no seu *Dictionnaire de musique* (1765), ao passo que Mozart, dezoito anos mais tarde, dava esse nome ao segundo andamento do Concerto para piano, K. 466. Inicialmente aparentada com a ária barroca, passou, no século XIX, a assemelhar-se ao *lied*, por um lado, enquanto, por outro, se expressava em breves composições para piano, como as *Canções sem Palavras*, de Mendelssohn, as *Três Romanças*, de Schumann, ou para outros instrumentos, como as que Beethoven escreveu para violino e orquestra. Na sua forma vocal, a romança foi ganhando terreno à ária operática, tendência já inteiramente favorável à romança na época verística.

Conclusão

Todos estes gêneros mencionados são, em alguns casos, obras de duração breve (balada, capricho, improviso, noturno), enquanto em outros podem constituir composições de mediana ou considerável extensão (fantasia, rapsódia, prelúdio, poema sinfônico). Também, por vezes, a sua forma é aparentada com a da sonata, enquanto outras adota esquemas binários ou, com mais freqüência, ternários simétricos (A-B-A), mas com maior abundância apresentam-se como geradores da sua própria forma. É o próprio impulso criador e a imediatez da sua expressividade que determinam o aspecto formal. E, sobretudo, a constante discursividade, a invenção permanente, a renovação contínua, a fluência de idéias musicais, de temas de toda a índole, folclóricos nuns casos, extremamente abstratos noutros, rítmicos ou de dança noutros, tratados como melodia solista, por métodos contrapontísticos, ou segundo qualquer das opções ténicas da paleta do compositor. Mas sempre expostos de uma forma direta e num fluir contínuo, em que os acontecimentos musicais são ao mesmo tempo ponto de chegada e partida para outros novos.

As últimas décadas, após as experiências neoformalistas do período entre as duas guerras, presenciaram o triunfo da expressão rapsódica sobre os velhos moldes e as formas simétricas e recorrentes. A imperceptibilidade da forma nas obras seriais dos anos 50 e a prática da aleatoriedade desde os finais dessa década puseram ponto final à antiga noção de forma. Hoje, a música mais viva é criadora da sua própria forma e esta, na sua maior parte, é a da evolução constante, sem voltar atrás, sem outro molde nem fronteira do que os da sua própria liberdade. É essa nos nossos dias a melhor herança dessa componente rapsódica do pensamento musical. □

Capítulo 6

Obras baseadas no ritmo ou no movimento

É opinião generalizada a que estabelece a distinção entre ruído e música, baseando-se no caráter dos sons, consoante são afinados ou não. De acordo com isso, apenas os sons da primeira espécie, isto é, as «notas», seriam o material específico daquela arte. A realidade é que o que constitui a música não é tanto a qualidade do som empregado como o modo com que tais sons se dispõem ao longo do tempo: as suas regras de reaparecimento e articulação, as suas simetrias e contrastes. A música é um discurso sonoro organizado de acordo com os mesmos princípios da linguagem oral, e, portanto, o que a dota de sentido, de legibilidade, não é senão o reaparecimento de certos elementos cuja periodicidade constitui uma complexa trama de simultaneidades que faz que o movimento dos sons possa ser erguido e recordado, *reconhecido,* fenômeno que equivale em música ao da compreensão do significado na leitura.

Palavra, ritmo, dança

Essa periodicidade, quer dizer, a igualdade dos intervalos temporais entre os reaparecimentos sucessivos dos mesmos acontecimentos sonoros, é aquilo que constitui a base do ritmo. Todos os elementos da música podem ser estudados como fenômenos rítmicos: desde o mero batimento do metrônomo à repetição das notas e das frases ao longo de uma melodia ou à complexa estrutura de uma fuga, o problema é sempre o do reaparecimento e da simetria, sendo por isso lícito definir a música como um *sistema de microrritmos e macrorritmos sonoros sobrepostos e interpenetrados.* Deve, em suma, falar-se de uma música por ruídos e não por notas, sempre que estes ruídos se encontrem dispostos temporalmente de maneira regular. A música dos grupos de percussão do samba brasileiro ou os espetaculares solos de bateria que se podem encontrar em muitas peças de *jazz* ou de *rock* constituiriam bons exemplos do que atrás se disse.

A percepção do ritmo é, por isso, um fenômeno de natureza quase espontâneo, relacionado com as nossas próprias sensações e periodicidades fisiológicas, tais como o bater do coração, a freqüência da nossa respiração ou a velocidade dos nossos passos. Daí, essa fundíssima ancoragem que a música exerce não só sobre a nossa inteligência ou as nossas emoções, mas até sobre a própria motricidade orgânica.

Certas manifestações musicais, como o samba brasileiro, são uma prova evidente da forte influência que a música exerce sobre a motricidade humana. Pode dizer-se, neste sentido, que da música à dança vai só um passo: precisamente o passo que inicia a resposta do corpo às insinuações de sons ou ruídos dispostos ritmicamente.

Giraudon

Todavia, além dos ritmos orgânicos elementares, a música apresenta uma estrutura análoga à da linguagem, com a peculiaridade de a sua articulação não ser dupla, mas múltipla, afetando um conjunto de sonoridades elementares que — como vimos, ao fazer referência ao problema do ruído e música — é infinitamente mais rico do que o repertório fonemático. Essa multiplicidade (limitada, por outro lado, no âmbito de cada peça musical concreta) de sons e de planos de articulação entre si impede, na música, o processo de significação (a música não quer dizer nada), dotando-a, em compensação, de uma infinita riqueza textual.

Em qualquer cultura não escrita, a poesia precede a prosa, por motivos freqüentemente de memorização: rima, métrica e acentuação são métodos que facilitam a aprendizagem, de dificuldade infinitamente maior no caso da prosa. Mas a disposição das palavras mediante períodos silábicos iguais (métrica), repetição de fonemas (rima) e distribuição de acentos (pé) não é senão uma organização musical da linguagem, independente do significado e dotada de entidade própria como estrutura reconhecível: a fábula afirma que a música executada por Orfeu amansava as feras e era capaz de abrir as portas do Inferno (que eram as da eternidade). É o mesmo que dizer que *a música expande uma pluralidade de sentidos que se dilata para além da fronteira do significado,* transcendendo a função meramente designativa, própria das palavras: é esta, e não outra, a profunda verdade simbolizada por semelhante mito e é esse o caráter metaforicamente mágico que a música comporta: constituir uma paradoxal *linguagem inefável.*

E assim, tanto por razões fisiológicas como linguísticas, palavra, música e dança — o movimento corporal rítmico e sincrônico — encontram-se associadas irremediavelmente desde a origem de qualquer cultura, como três facetas inseparáveis em toda a manifestação ritual. Educados num romantismo tardio, tendemos hoje a chamar «música» apenas à vertente instrumental da mesma, mas o fato é que o «canto» e a «dança» são entidades coetâneas, que integram igualmente o acervo inicial da arte dos sons.

Dançar

Toda a música é apenas um complexo sistema de ritmos. Apresenta a música de dança alguma peculiaridade específica de modo a exigir um tratamento independente? Tal pergunta conduz-nos a um aparente pleonasmo: *dança é toda a música suscetível de ser dançada,* isto é, que permite a realização simultânea, por um certo número de pessoas, de uma série de movimentos corporais e de figuras espaciais que se repetem de acordo com uma sucessão de padrões fixos. Além disso, é preciso que esses padrões possam ser reconhecidos e distinguidos de forma imediata pelos encarregados de os executar.

Na sua imensa maioria, os temas musicais famosos são identificáveis muito mais pela sua rítmica característica que pela sua figuração melódica: pensemos nas famosas «quatro pancadas com que o destino bate à porta» do princípio da 5.ª Sinfonia de Beethoven: o próprio enunciado — quatro pancadas — remete precisamente para a estrutura rítmica, que se fixa na nossa memória com muito mais força do que o intervalo de terceira maior descendente em que se modela. Aqui, o ritmo desempenha uma função de identificação: a estrutura rítmica permite, apenas em um ou dois campassos, discernir se a música que ouvimos é um minueto, uma gavota, etc. As danças reconhecem-se pelo seu ritmo, que constitui um padrão característico e constante ao longo da peça. A diferença fundamental que uma música de dança apresenta em relação a qualquer outra reside precisamente nessa constância, que

AGE

garante a identificação e possibilita a elaboração de passos e movimentos. Como estes movimentos são também *limitados, articulados* e *periódicos* para cada tipo específico de dança, resulta que essa constância do microrritmo (a unidade mínima reconhecível, tal como os três tempos característicos da valsa) é acompanhada de uma duração precisa para cada frase temática (dois, três, quatro compassos...), bem como de uma disposição fechada da melodia completa (quatro, oito, dezesseis compassos...) em esquemas de duração cada vez maior, cuja estrutura é previsível de maneira imediata. Por exemplo, a sarabanda dançável no século XVII apresenta de forma quase intransgressível, uma estrutura de dois períodos, com repetição, de oito compassos cada um, em ritmo ternário, encontrando-se o primeiro período no tom principal e o segundo noutro próximo; por seu turno, o esquema rítmico característico ocupa dois compassos: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥

O ouvido e a memória realizam esta análise de forma imediata e inconsciente: as mudanças de frase, período e tonalidade integram, assim, sucessivos macrorritmos, que encontram a sua explícita correspondência no movimento. Sem que se trate de uma definição em sentido absoluto (por não ser restritiva), podemos afirmar que *toda a música de dança se reconhece por possuir um macrorritmo simétrico e previsível, formado pela junção regular de um microrritmo característico e invariável.*

Tentar neste breve capítulo uma história ou uma tipologia da dança, por sumária que fosse, revelar-se-ia em absoluto impraticável. Dançar é, talvez, a atividade coletiva mais universal e não existe cultura que não disponha de um arquivo de dança de extensão e variedade esmagadoras, tanto na sua variante de transmissão oral como por meio de sistemas de notação. O aparecimento da escrita e o seu aperfeiçoamento geraram uma profunda brecha entre os modos de produção de música e os seus usos, e o papel que a dança desempenhou fora ou através da escrita foi essencialmente diversificado. Assim, as funções da dança no âmbito popular não sofreram alterações fundamentais ao longo dos séculos; trata-se sempre de músicas dançáveis, que se utilizam para rituais coletivos de celebrações ou como base de cerimônias religiosas não necessariamente pagãs.

No entanto, no âmbito da música escrita, embora nutrindo-se originariamente das formas populares, a evolução das formas de dança chegou a revestir-se de tal complexidade e importância que não se torna de modo algum exagerado afirmar que toda a música instrumental do Ocidente procede, na sua essência, de formas dançáveis.

Na tradição oral não existe outro arquivo a não ser a memória do executante, forçosamente muito mais limitada do que a devida à acumulação de documentos escritos. Mas essa diferença não é apenas quantitativa: o próprio fato da existência da escrita como memória coletiva é um sistema gerador de formas, ao tornar possível a conservação e elaboração de variantes cada vez mais refinadas e complexas dos objetos sonoros.

Um exemplo: evolução da sarabanda

Citamos antes a sarabanda dançável como exemplo concreto, macrorrítmico e microrrítmico, de simetria e periodicidade constantes. Se considerarmos agora essa mesma dança na sua versão escrita, produzida por um compositor a partir do esquema popular já analisado (que entrara na Europa procedente da recém-descoberta América, alcançando o seu apogeu na época de Filipe III), encontraremos duas características que podem aplicar-se, quase sem exceção, a todas as músicas que, tendo nascido no âmbito popular, se utilizam, primeiro, para uso da corte e, depois, para formar a substância de peças musicais exclusivamen-

Arquivo Salvat

Na página anterior: uma dança holandesa. O folclore de todos os povos está repleto de danças cujas origens remontam, com freqüência, a um passado distante e vago e que constituem belas amostras da memória coletiva de uma comunidade.

Ao lado: vista de Sevilha em meados do século XVI, obra atribuída a Alonso Sánchez Coello. Pelos portos andaluzes penetraram em Espanha, e depois difundiram-se pela Europa, formas musicais e danças procedentes do Novo Mundo. Algumas destas últimas, como a sarabanda, conseguiram arreigar-se em ambientes cortesãos, se bem que depois de submetidas a importantes modificações.

te audíveis, cujo uso imediato é a audição (ou a execução) e não a dança.

1) A sarabanda fora uma dança de ritmo muito vivo, a cargo de uma única bailarina, de caráter erótico, «cantar e dança tão lascivo nas palavras, tão feio nos meneios, que basta para inflamar mesmo pessoas muito honestas», segundo opina o P.e Mariana no seu tratado *De spectaculis*. Pode ser que esta opinião seja excessiva, mas como compatibilizá-la com o fato de um século ou um século e meio mais tarde a sarabanda ser, juntamente com a ária, o andamento mais lento da suíte? Essa diminuição de velocidade, espetacular neste exemplo, é uma das características da modificação da dança popular ao passar para o pentagrama.

2) Essa diminuição do andamento possibilita um maior aparecimento de ornatos na melodia que, ao desenvolver-se em períodos de tempo muito mais vastos, provoca esquemas formais mais complexos. Assim, e para prosseguir com o mesmo exemplo, o esquema da sarabanda cortesã introduz, além dos dois períodos melódicos citados, um terceiro, modulante da tonalidade próxima para a principal, sendo ainda habitual o uso de variações nas repetições sucessivas da melodia. Este terceiro período consta habitualmente de dezesseis compassos, isto é, justamente o dobro do correspondente ao esquema formal de partida.

Estas duas características (diminuição do andamento e aumento da complexidade formal) sintetizam o processo de estilização da dança ao passar para o domínio da escrita. Embora o tema seja desenvolvido com a amplitude que merece noutra parte desta obra, permitam-nos referir que esse processo de estilização, juntamente com as outras conseqüências derivadas da escrita (coleção das danças mediante recopilações de caráter contrastante, bem como a sua unificação sonora, escrevendo cada série numa mesma tonalidade), foi o que deu origem às duas formas básicas da música instrumental: a «suíte» e, posteriormente, a «sonata», de que partem todos os esquemas formais modernos.

Manuais e coleções de danças

Precisamente por a nossa cultura ser uma cultura de transmissão escrita, a dança foi considerada, pelo menos até à primeira metade do século XV, como uma mera distração popular. Os primeiros manuais de dança de que temos notícia são italianos. O mais antigo deles é o devido a Domenico da Piacenza, mestre de dança da família Este, publicado em 1420. É esta a primeira data que marca o processo de assunção e transformação, por parte da nobreza, da dança como ritual cortesão. A partir deste instante, a dança inserir-se-á simultaneamente em duas vertentes da música escrita: a geração de formas instrumentais e o bailado.

Por seu turno, todos os compositores, desde o pré-barroco até ao romantismo, escreveram coleções de danças, consoante as que se encontravam em voga na sua época, para uso dos salões, festas e reuniões privadas, dando origem a um curioso fenômeno: em princípio, cada compositor trabalhava para estilizar e dotar de personalidade e autoria individuais um certo gênero de música popular e anônima, ao mesmo tempo que, movido pelas solicitações dos nobres, das editoras ou do seu próprio ideário, se esforçava por recuperar um tipo de escrita voluntariamente simples, de esquemas formais e harmônicos muito simples, aparentemente afastados das suas preocupações dominantes formais. Tal acontece com as coleções de danças escritas em estilo popular que, procedentes da mão de Haydn ou Mozart, de Beethoven ou Schubert, formam hoje um notável e copioso legado. Por outro lado, a influência da dança na música orquestral é constante e incessante. Qualquer das grandes estruturas sinfônicas dos finais do século XIX e princípios do atual são tributárias em grande medida da música de dança essencialmente popular, como o *ländler* ou a valsa, que aparecem citados e elaborados até extremos de um refinamento verdadeiramente espantoso.

Andar

O ritmo mais elementar e primário que se pode imaginar é o dos passos. Andamos uniformemente, engendramos uma sucessão de impulsões de periodicidade binária. Poderíamos considerar as marchas (e qualquer das suas variantes, como o *pasodoble* ou a pasacalhe como uma variedade especial de dança, baseada no ritmo do andar, sobre o qual se modela uma ornamentação percutiva fixa. O tipo de marcha mais comum é o de caráter militar e a sua melodia aparece quase sempre em modo maior, formada sobre o arpejo do acorde perfeito, devido à limitação concreta dos instrumentos de metal, dominantes nas formações musicais castrenses até já em pleno século XIX. Se bem que o ritmo básico seja binário, no século XVIII é freqüente encontrar marchas escritas em compassos de subdivisão ternária, como $^{6}/_{8}$ e até ritmos $^{3}/_{4}$, que coincidem com o ritmo do andar cada seis passos e dois compassos da melodia.

O uso militar ou processional das marchas é, logicamente, tão antigo como a própria música; no entanto, a rigidez do seu movimento e estrutura (trata-se, em suma, de um caso extremamente especial de música) fez que a sua influência no desenvolvimento das formas seja muito restrita. As primeiras marchas compostas expressamente para uso militar de que temos notícia são as de Jean-Baptiste Lully e André Philidor, *l'Ainé*, escritas para as bandas dos exércitos de Luís XIV e publicadas em 1705. Até finais do século XVIII, as possibilidades de variação das marchas eram sumamente limitadas e essa situação só se alterará depois da Revolução Francesa (com o considerável incremento de músicas militares) e a conseqüente evolução dos instrumentos de metal e o aparecimento de outros novos, tais como o saxofone, que afetaram fortemente a estrutura sonora das bandas, a cuja história as marchas estão estreitamente associadas. Por outro lado, a influência da marcha na música de concerto parece ter-se produzido no século XVII, através da ópera e do bailado, formas dentro das quais os padrões melódicos e rítmicos podiam alcançar uma maior flexibilidade, até ao extremo de apresentar como marchas diversos tipos de danças de ritmo binário, como a *gavota* ou a *bourrée*, ou até ternário, como o próprio «minueto». Este caso é particularmente freqüente na ópera francesa e em muitos oratórios ingleses do século XVIII, como o *Saul*, de Händel. O uso de marchas de tipo processional, generalizou-se posteriormente na ópera — Gluck *(Alceste)*, Mozart *(A Flauta Mágica)*, Meyerbeer *(O Profeta)*, Verdi *(Aida)*, Wagner *(Lohengrin)*, Prokofief *(O Amor das Três*

Luisa Ricciarini

Laranjas)— e noutras obras de música de cena não operáticas, como em *As Ruínas de Atenas* e *O Rei Estêvão*, de Beethoven.

Também se pode assinalar a presença de marchas em diversas obras estritamente instrumentais, como na Sonata de piano n.º 11, de Mozart (a celebérrima «Marcha Turca»), no *Carnaval* ou no *Álbum para a Juventude*, de Schumann, bem como em certos *lieder*, como *Die beiden Grenadiere*, de Schumann, ou *Revelge*, de Mahler.

A presença da marcha como peça de abertura de certo tipo de obras afins da suíte, da cassação ou da serenata é quase o único vestígio deste tipo de composição na história das formas musicais complexas.

Refira-se, por último, que o uso não militar mais importante da marcha, como entidade autônoma, é a música fúnebre. Costume procedente do *tombeau* francês de princípios do século XVIII, para esse fim se utilizaram, posteriormente, peças de origem instrumental que acabaram por alcançar notável popularidade, como a da Sonata em si menor, de Chopin, ou a da Sonata em lá bemol maior, op. 31, de Beethoven. Algumas destas marchas fúnebres universais tiveram origem no próprio palco. É o que acontece com a que Purcell compôs para a música de cena da obra de Elias Shadwell *The Libertine*, que o próprio compositor reorquestrou, uns anos mais tarde, para as exéquias da rainha Maria e que ainda hoje continua constituindo um dos mais belos paradigmas da marcha elegíaca. □

A partir do século XV, a dança assumiu um papel eminente na vida da corte. Devido a isso, quase todos os compositores se viram obrigados a escrever música que pudesse ser dançada. Em cima: gravura da capa de Le gratie d'amore, *uma obra sobre dança que o professor de dança italiano Cesare Negri publicou em 1602 e dedicou ao rei Filipe III de Espanha.*

O compositor francês Jean Baptiste Lully (1632-1687), autor de numerosas marchas militares, prestou importantes contribuições ao teatro lírico da época, como em Bellérophon, *ópera em que os recitativos estão subordinados à expressão musical. À direita: portada da segunda edição da obra (1714).*

Luisa Ricciarini

Capítulo 7

As formas livres ao longo do tempo

Ao falar de liberdade formal, estamos a referir-nos a algo muito diferente da liberdade criativa. O criador livre utiliza amiúde, e dele necessita mesmo, um *a priori* formal em que mover-se. Stravinsky, cuja liberdade de movimentos é paradigmática, precisava sempre de um estreito quadro auto-imposto, onde essa liberdade ganhava sentido, ao fixar limites para o seu âmbito de ação. A liberdade formal que não condicione a escrita do criador é, desse ponto de vista, um perigo. Para alguns, a liberdade formal é esse estado da música anterior ao conhecimento, ou seja, a adoção de formas. A rapsódia, forma livre por excelência, é composta por elementos populares, alinhavados sem um *a priori* estético. Recordemos que Gershwin, ao encarar a hipótese de compor uma obra séria e ignorando tudo o que se referia à forma sonata ou ao tema e variações, preferiu a liberdade formal da rapsódia para a sua famosa *Rhapsody in blue*. Mais tarde, viria a dominar aquelas formas rigorosas.

Mas a liberdade formal é algo relativo. Ao longo dos exemplos que vamos examinar encontraremos essa relatividade do livre como forma, já que há sempre um código a que toda a criação artística tem de se submeter.

Tanto os poemas dos trovadores como os cantos goliardescos — estes últimos inspiraram a Carl Orff os seus Carmina Burana *— foram concebidos com grande liberdade formal. Embaixo: Bernat de Ventadorn, trovador provençal do século XII.*

Arquivo Salvat

Os «Carmina Burana»

Cada época tem as suas fórmulas de rigor ou regra formal mais características, desde as formas monódicas gregorianas à técnica serial vienense, desde a polifonia medieval tardia à autodisciplina neoclássica. Mas, a seu lado, erguem-se, em geral, criações significativas que ignoram a regra ou a assumem mediante a fórmula da paródia. Os poemas encontrados em 1803 no Mosteiro de Benediktbeuern (Baviera), de muitos dos quais é possível reconstruir ou induzir a música correspondente, são um bom exemplo da criação heterodoxa dos séculos XII e XIII. O rigor formal está representado neles não só por obras de intenção ortodoxa, mas também por criações chocantes como uma típica *Missa de Jogadores,* em que a forma «missa» é assumida como paródia. Ante exemplos como o que oferece esta «missa», de uma época anterior ao tempo em que as missas eram compostas por um único autor, existem outros cantos goliardescos nesta coleção em que a única norma é a liberdade formal, entendida em sentido amplo. Será liberdade a utilização de uma música conhecida para um poema de nova concepção? O recurso foi muito comum na época de trovadores e troveiros e, é claro, em toda a música popular e parapopular. Isso permite hoje não poucas reconstruções do acervo perdido daqueles séculos. Mas é possível considerar «forma livre» a peça que tem de se submeter a um texto literário prévio? Sim, mas trata-se de uma liberdade diferente da que pode empregar o nosso contemporâneo que fuja das formas, de um *modus faciendi* que ainda subsiste em alguns âmbitos criativos estritos — no flamenco, por exemplo.

Estas peças que sobreviveram — a melancólica *Dulce solum natalis patrie,* a báquica *In taberna,* as devotas elegias do *Ludus de Passione,* a sutilmente amorosa *Olim sudor Hercules* — participam da categoria de «forma livre», embora a sua estrutura estrófica ou sequencial, com refrães, sugira a aparência de uma forma prefixada. A sua ausência de rigor formal é evidente se as compararmos com as criações que se realizavam então no Ocidente europeu.

Um madrigal de Monteverdi

O madrigal é uma das formas vocais mais livres do Renascimento e do barroco. O seu apogeu produz-se nessa época que Arnold Hauser definiu como «maneirismo». É uma forma caracteristicamente encavalitada entre o Renascimento e o barroco, com as suas origens polifônicas e o seu destino final monódico e teatral. Proveniente da *frottola* italiana e da canção polifônica flamenga e francesa, os seus representantes são numerosos e ilustres: Rore, Hassler, Orlando di Lasso, Jannequin, Juan Vázquez, Flecha, Josquin, Weelkes, Gibbons, Gesualdo, Monteverdi, etc. Consoante cada escola nacional, o madrigal apresenta características distintas e chega a alcançar consideráveis diferenças conceptuais e formais. Numa época já tardia, com Monteverdi, que lhe dedicou esforços durante toda a vida, o madrigal adota uma série de inovações que conduzem a outros traços formais que o transcendem. A fórmula polifônica do madrigal excluía os instrumentos, mas o seu trânsito para a monodia dramatizante juntou a presença do baixo contínuo. Quando Monteverdi publicou o seu *Oitavo Livro,* aos 71 anos (1638), o conceito de madrigal tinha-se dissolvido nessas transformações, e é difícil encontrar entre as peças ali agrupadas um exemplo típico do que foi o madrigal polifônico antigo. O livro está dividido numa série de canções, cantatas e pequenas óperas que têm mais a ver, muitas vezes, com a ação dramática que com o madrigal propriamente dito. Consta de duas partes: os *Madrigali guerrieri* e os *Madrigali amorosi.* Examinemos um exemplo desse livro.

O sexto dos *Madrigali amorosi, «Ninfa che scalza il piede e sciolto il crine»,* é uma peroração amorosa não isenta de ironia e sentido de humor. O poema é constituído por quatro quadras (ABBA) e está dramaticamente dividido em quatro partes. A primeira parte — primeira quadra —, confiada ao tenor e baixo contínuo de apoio, é a invocação à ninfa feita pelo amante, de expli-

cita dignidade e apenas sugerida súplica. Na conclusão figura um típico exemplo de «quilisma» monteverdiano (uma mesma nota, interrompida várias vezes na sua emissão). Em contrapartida, a súplica e o «melisma» (uma mesma sílaba repetida por várias notas) são reservados para a segunda parte —segunda quadra— para dois tenores e contínuo, onde a polifonia é mais um recurso dramático inovador que um retorno ao passado. A ação clarifica-se com a definição da situação do amante em relação à ninfa. A terceira parte —terceira e quarta quadras— acrescenta uma nova linha vocal, com um contrastadíssimo baixo, para dois tenores e contínuo. A terceira apresenta uma melancólica linha melódica e a quarta encerra, no despeito do apaixonado, no típico estilo *concitato* (excitado) do autor, um dos seus mais significativos achados, que depois explorou em óperas e outras peças cênicas.

Se bem que se trate de uma peça de características cênicas, é de notar que a sucessiva presença de vozes dá a impressão de um desdobramento do «eu» do amante invocador. Na realidade, a obra prescinde da noção de personagem e constitui uma narrativa cênica, mais aparentada, dentro dos *Opera* monteverdianos, com *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* do que com *L'Orfeo*. É um bom exemplo do culminar e da dissolução de um gênero nas mãos geniais de Monteverdi, criador de uma forma de recitativo e ação dramáticas, não a partir do *continuum*-recitativo que contemporâneos seus propunham, como Peri, mas da manipulação de um gênero insuspeitado como o madrigal.

A polifonia própria do madrigal do século XIV evoluiu para formas monódicas que chegaram às suas expressões mais altas com Monteverdi, no século XVII. Embaixo: pormenor da cantoria de Luca della Robbia (1400-1482), na Catedral de Florença.

Uma marcha de Mozart

As marchas que Mozart compôs desempenhavam uma função subalterna nos concertos. Destinavam-se, em geral, a abrir ou encerrar acontecimentos deste tipo. Referiu-se que a Marcha em ré maior, K. 335, n.º 1, deve ter sido composta para a Serenata K. 320. Trata-se de uma das obras de maior encanto melódico e cuidado contraste tímbrico, o que se revela chocante se levarmos em conta que estas peças de circunstância costumavam ser improvisadas e dadas a conhecer imediatamente. As marchas constituíam, pois, peças de considerável liberdade formal em que valia tudo, desde que se submetessem à estrutura rítmica e *tempo* «marciais».

A obra citada requer um conjunto de cordas, sopro (oboé, trompa e trombetas, em número de duas) e, é de supor, um timbale. A abertura, solene, utiliza ao máximo o conjunto instrumental. As cordas sozinhas matizam com doçura o pretensiosismo do começo e dão lugar, com um delicado tema, à marcha propriamente dita ou tema principal, que é imitado pelo oboé acompanhado pelas cordas, batidas *col legno* (com a madeira do arco). Esta repetição é a chave do argumento da obra. Uma transição leva-nos a recomeçar *da capo*. Verifica-se um breve intermédio das cordas que dá lugar a novos temas de marcha e, de novo, ao tema principal. Após diversos contrastes e desenvolvimentos temáticos, o tema será tomado de novo (quarta vez) nos seus dois aspectos, para dar lugar a uma brevíssima coda que se serve da linha da abertura, alterada. A idéia fundamental da peça é o contraste da repetição do tema, com *tempo* e massa instrumental diferentes, uma sutil fórmula mozartiana e um bom exemplo do que um compositor genial podia fazer com a mais circunstancial das músicas de encomenda.

Uma romança de Beethoven

As duas romanças para violino e orquestra, Op. 40 e 50, de Beethoven, compostas antes de 1802, costumam ser consideradas como exercícios preparatórios para o grande concerto violinístico que comporia uns anos depois. A Romança n.º 2, em fá maior, op. 50, é um andamento lento, de caráter extraordinariamente lírico, onde um tema define as idéias e o argumento da obra. Disse-se que Beethoven não possuía o dom da melodia e que soube compensá-lo com uma inaudita capacidade de transformação dos temas. O certo é que o tema desta romança é de uma beleza *cantabile* indiscutível e anuncia o tom do intensíssimo lirismo do Concerto de violino. Se estas romanças foram de fato exercícios, encontramo-nos perante duas peças felizes —especialmente a segunda—, embora menores, que na sua «liberdade de forma» abriram caminho para uma das mais belas e perfeitas composições concertantes para violino de todos os tempos. Ambas estão orquestradas para o clássico quinteto de cordas: flauta, dois oboés, dois fagotes e duas trompas. Estudemos brevemente o op. 50.

O violino entra ao mesmo tempo que o conjunto de cordas, sobre cujo sublinhado entoa a bela melodia que constitui o tema. Este é repetido pelas madeiras e cordas. Acordes graves das cordas baixas dão lugar à proposta de um segundo tema pelo solista, e, após um desenvolvimento que permite a exibição do virtuose, desemboca-se em acordes do conjunto que dialogam com o violino e na segunda proposta, ainda mais lenta e lírica, do tema principal, que é de novo repetido pelas madeiras e cordas. O solista moveu-se, até este momento, no âmbito

Arquivo Salvat

Salmer

A suite orquestral da ópera Carmen *é provavelmente mais conhecida do que a peça cênica em que se inspira. Em cima:* As Cigarreiras, *de Gonzalo Bilbao, que nos transporta ao ambiente de trabalho da heroína de Georges Bizet.*

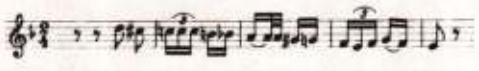
agudo do registro. Na nova transição, passa à tessitura grave, embora não tarde a abandoná-la.

O tema principal é retomado com leves variantes e, após um encadeado de arpejos que conclui em trilos, a orquestra alterna com o solista numa curta coda.

A suíte orquestral de «Carmen»

Uma forma lírica muito típica do século XIX é a que serviu para coligir os temas preferidos de uma ou outra obra teatral extensa (bailado e ópera) em forma de peça de concerto. Trata-se da suíte novecentista, que não tem outra relação com a suíte barroca senão no fato de consistir numa sucessão de números; mas, enquanto naquela estes eram danças, nesta temos uma acumulação de temas. Muitas obras tornaram-se populares nas salas de concertos graças à forma suíte. É o caso dos bailados de Tchaikovsky, Delibes, Ravel, Falla ou Prokofief e de muitas óperas entre as quais sobressai a *Carmen*. A suíte extraída desta ópera consiste numa justaposição dos seus trechos mais brilhantes e expressivos. A parte inicial apresenta-se como no prelúdio do 1.º ato, ou seja, com o fogosíssimo tema do começo do 4.º ato, em frente da praça de touros em plena festa, pouco antes de a corrida principiar e se dar o desenlace do drama. Segue-se o famoso tema do *«toreador»*, dos *couplets* do 2.º ato:

Os diversos temas da ópera encadeiam-se na suíte mais pela sua possibilidade de contraste ou de compensação no conjunto do que em atenção à ordem da ação. Assim, a suíte encerra com a música das danças e a da canção cigana do começo do 2.º ato, enquanto o «Dragão de Alcalá», da mesma cena, está situado muito antes e precede a sugestiva *Habanera* do 1.º ato, em que Carmen ensaia o seu jogo de sedução com D. José:



A transcrição da marcha dos garotos no 1.º ato precede o agitado *finale* cigano com que termina.

Duas peças de Albéniz: «Sevilha» e «Astúrias»

Um dos movimentos que em música mais se serviram com frequência da liberdade formal foi o nacionalismo, que se sentiu fascinado pelas narrativas, retratos ou alusões para grande orquestra, pela ópera de argumentos patrióticos e pelas peças de piano com temas autóctones. A sujeição a um argumento ou a inclusão de temas populares são já prisões suficientes para ainda ter de se cingir às prescrições normativas da forma sonata.

O *Moldava*, de Smetana, as *Rapsódias Húngaras*, de Liszt, ou *Nas Estepes da Ásia Central*, de Boródine, estão demasiado preocupados com o argumento extramusical, a evocadora pincelada paisagística ou a cor folclórica local, para se prenderem a normas formais estritas.

Estes nomes recordam-nos que por «nacionalismo» entendemos uma tendência própria de diversas escolas ou de parte delas. O nacionalismo começa por ser romântico, mas é amiúde pós-impressionista (Falla), criador de um moderno expressionismo (Bartók) ou puramente classicista (a primeira fase de Aaron Copland e de muitos outros americanos). Nomes como os de Albéniz e Granados situam-se temporalmente cerca dos finais do longo período romântico. Em compensação, o mundo sonoro do piano de ambos só é compreensível com o concurso do que houve de mais renovador na escola pianística francesa de fim do século. Albéniz e Granados são nacionalistas, mas não necessitam da exaltação comprometida de eslavos e italianos, confrontados com a tarefa de corporizar uma identidade nacional. Têm de criar uma escola que não existe, o que talvez seja igualmente árduo. Pela mesma razão, a sua adesão ao pós-romantismo não era possível. Se acrescentarmos que um dos elementos negativos da vida musical espanhola do século XIX foi uma espécie de «italianismo» castrante, compreenderemos por que Albéniz e Granados voltaram os

A rapsódia, forma livre originalmente pianística, incorporou outros instrumentos, como o violino, a partir da segunda metade do século XIX À direita: O Violino Vermelho, *de Raoul Dufy (1877-1953).*

Salmer

seus olhos para o piano e para França mais do que para o palco e a Itália.

Títulos como a suíte *Ibéria,* a *Suite Espanhola,* ou *Espanha,* falam-nos do nacionalismo da obra pianística de Albéniz. Se nos centrarmos em dois exemplos da segunda coleção, *Astúrias* e *Sevilha,* poderemos talvez extrair o essencial da liberdade formal deste compositor. A *Suite Espanhola* é uma suíte de danças que recorda a forma barroca e que anuncia obras semelhantes de Bartók e Kodály. A brumosa harmonia de *Astúrias,* a do seu popularíssimo *ostinato* inicial, tem como eixo os desenvolvimentos de um tema enunciado lentamente. É um tema melancólico e comedido, de serena quietude e beleza. O regresso do *ostinato* acaba por encerrar esse tema lânguido e atraente, formando uma perfeita simetria. Uma coda contida e matizada na sua sugestividade, baseada em variantes do tema central e do *ostinato,* fecha a peça.

O contraste com *Sevilha* é evidente. Aqui, a escrita é de uma clareza cristalina e a vitalidade dançante do começo contrasta com as névoas do anterior. A mão esquerda apresenta a proposta rítmica da dança e, imediatamente, a direita desenha um belo tema *cantabile,* de sugestiva vivacidade:

Do mesmo modo que em *Astúrias,* a exposição inicial e final de um tema, neste caso o que acabamos de transcrever, encerra outro motivo «longo». O tema central tem agora ressonâncias de sugestivo mistério e serena elegância, sem renunciar ao seu cunho «local».

Com efeito, uma rápida transição leva-nos a um breve e agitado tema, extraído do primeiro tema, com o qual conclui a peça.

Rapsódia n.° 1, para violino e orquestra, de Bartók

Cerca de 1928, Bartók compôs as suas duas rapsódias para violino e piano. A primeira delas conheceu dois finais diferentes e as suas correspondentes versões para violoncelo e piano e para violino e orquestra. A segunda serviu também para uma versão com orquestra e sofreu uma revisão no final da vida de Bartók.

Vamos centrar-nos na primeira destas rapsódias, na sua versão com solista e conjunto orquestral.

A orquestração é rica: duas flautas (a segunda dobra um flautim), dois oboés, dois clarinetes (em si bemol e lá; o segundo dobra um clarinete baixo), dois fagotes, duas trompas em fá, duas trombetas em dó, trombone, tuba baixa, zimbalão (com possíveis alternativas para piano e harpa) e quinteto de cordas. A escrita violinística é quase idêntica à da versão com piano. As mudanças devem ser procuradas na orquestração, uma vezes esplendorosa e outras um sutil sublinhado do solista. A obra é dedicada ao grande violinista Josef Szigeti. A sua forma rapsódica e o subtítulo «dança popular» dão-nos uma idéia do caráter nacionalista da peça, num período em que a criação bartokiana «à maneira» folclórica — o «folclore imaginário» — era já uma conquista estética irrenunciável. A obra divide-se em duas partes: *Lassú* e *Friss. Lassú* significa tempo moderado, de caráter lírico ou elegíaco, enquanto *Friss* implica vivacidade, aceleração, quer dizer, *allegro.* Na primeira parte, antes de terminarem os dois compassos iniciais a cargo de cordas, clarinetes e a característica sonoridade do zimbalão, o violino solista introduz um tema de surpreendente força:

A orquestra imita e altera o tema, que se transforma em motivo principal da primeira parte, num jogo de relações livres entre solista e orquestra. Em dado momento, o violino solista, jogando com o material do tema básico, mediante audazes mutações, desenha uma intervenção de acentuado caráter lírico, que percorre todo o registro do instrumento, tudo isso com o sublinhado habitual do sopro. O tema é deformado numa espécie de cadência para solista, mas em breve é retomado e o *Lassú* chega ao fim.

No começo do *Friss,* a trompa, numa nota sustentada, sublinha as tentativas falhadas das cordas em desenhar o tema que, por fim, é enunciado pelo solista. Trata-se de um tema brincalhão, quase todo em semicolcheias. O violino repete e parodia esse tema, em diversos *accelerandi* e *ritardandi,* com um episódico acompanhamento orquestral, como se neste momento só contasse a beleza da linha solística e a capacidade do virtuose. Um novo tema, de caráter mais «oriental», surge entre as transformações do primeiro. O *tempo* chega a *allegro molto,* num rápido e sensacional *crescendo,* mas segue-se uma pausa para rever o primeiro tema num amplo *diminuendo.* Alternam e entrecruzam-se ambos num jogo de enorme vivacidade e graça, que conduz a qualquer dos dois finais que a peça prevê. O primeiro final deita mão ao tema do *Lassú;* o segundo, ao motivo com que começa o *Friss.* ■

Capítulo 8

Formas breves: origem e evolução

Embora geralmente se associe o florescimento da peça breve com o romantismo, época em que foi, sem dúvida, profusamente cultivada, a história desse gênero é mais antiga do que poderia parecer. Na realidade, haveria que situar a sua origem no próprio momento do nascimento da forma musical, o que equivaleria a remontar aos alvores da música instrumental no Ocidente. De fato, uma vez que esta conseguiu emancipar-se do seu antigo caráter de acompanhante da música vocal, pôde desenvolver a sua própria técnica e também as suas próprias formas expressivas. Os primeiros modelos formais, logicamente breves, da música instrumental herdaram a estrutura própria da polifonia vocal, imperante ainda no século XVII, o que condicionou a profusão de formas como o *ricercare* ou a *canzona*. Mas o progressivo aperfeiçoamento dos instrumentos, sobretudo os de tecla, permitiu o advento de novas modalidades, como o prelúdio e a tocata, que, embora mais tarde se associassem com a *fuga*, respondiam, a princípio, a uma estrutura livre, sujeita, muitas vezes, a uma finalidade técnica, como a de comprovar a afinação do teclado. A outra fonte primitiva de peças intrumentais breves é a dança. Enquanto, nos finais do século XVII, não se consolidou a *suíte de danças*, estas peças agrupavam-se —geralmente aos pares— em função da dança: com a suíte, foram perdendo progressivamente o seu caráter dançável para se converterem, através de um processo de estilização, em formas de música instrumental.

Podemos ver nestes tipos de peças o gérmen do que, de um modo um tanto ambíguo, se vai denominar mais tarde «formas livres», por contraposição às formas «maiores», derivadas também do mesmo núcleo primitivo.

Embaixo: cravo construído no ano de 1800 por Joseph Kirkman, que se encontra hoje no Museu Nacional de Nuremberg. O último destes instrumentos fabricados pelos Kirkman data de 1809. Joseph Kirkman era filho de Abraham, que, com seu tio Jacob, assentou as bases da empresa construtora de cravos e, depois, de pianos.

Arquivo Salvat

As «formas breves» no barroco

A primeira coleção de peças para cravo, na sua maior parte danças, apareceu em 1551, publicada pelo editor veneziano Gardano. A partir deste momento, e durante o século XVII e uma boa parte do seguinte, proliferaram os compositores cuja produção instrumental era dedicada ao cultivo e desenvolvimento deste tipo de formas. Seriam nomes ilustres os dos italianos Girolamo Frescobaldi (1583-1643) e Domenico Scarlatti (1685-1757). Se o primeiro, autor de caprichos, fantasias, prelúdios e canções francesas, é ainda consideravelmente influenciado pela antiga polifonia, o segundo aparece, em muitos sentidos, como o grande precursor das formas posteriores. Embora as suas mais de quinhentas peças para cravo, denominadas pelo autor «exercícios», fossem clas sificadas como «sonatas» pelos editores, são, na sua maior parte, composições de um único andamento que, na realidade, se podem considerar antecessoras tanto da sonata clássica posterior como das pequenas formas. Em algumas delas, Scarlatti facilita certos elementos para o desenvolvimento da sonata, mas, na sua maioria, a estrutura destas peças continua a ser binária.

Mas o antecedente mais claro do que será a peça breve romântica encontramo-lo na produção surpreendente dos cravistas franceses. Esta escola, que adquiriu enorme prestígio em toda a Europa em meados do século XVII, é composta por figuras como Louis Couperin (1626-1661), François Couperin (1668-1733), sobrinho do anterior, Louis-Claude Daquin (1694-1772) ou Jean Philippe Rameau (1683-1764). Todos eles escreveram inúmeras danças e peças breves para cravo, geralmente sob a forma de rondó, caracterizadas por uma rica fantasia e profusa ornamentação. O mais preeminente destes músicos foi François Couperin, chamado «o Grande», que, nas suas numerosas suítes, por ele designadas *ordres,* agrupou inúmeras peças de fantasia, verdadeiras miniaturas musicais, onde se descrevem cenas pastoris, paisagens naturais, figuras femininas, personagens do mundo da corte, etc. As peças, afastadas já do espírito da dança, têm, em compensação, um caráter ligeiramente descritivo e insinuante, com um conteúdo lírico, nada desdenhável. É evidente que esta tendência para o pitoresco, o esboço, iria exercer uma notável influência sobre os compositores românticos cultores da peça breve. Por outro lado, Couperin representou um grande avanço quanto ao desenvolvimento técnico das possibilidades do cravo, explorando ao máximo toda a sonoridade do instrumento por meio de uma engenhosa utilização dos ornamentos.

Também a figura de Johann Sebastian Bach (1685-1750) é importante pela sua contribuição para o desenvolvimento da pequena forma e pela enorme influência que exerceu nas gerações seguintes. Já entre as primeiras obras para instrumentos de tecla encontramos os seus três *Pequenos Manuais,* dos quais o dedicado a seu filho Wilhelm Friedemann contém, juntamente com numerosos esboços e fragmentos, os dezoito *Pequenos Prelúdios,* duas séries breves de miniaturas, classificadas por ordem de dificuldade, de uma beleza e simplicidade encantadoras. Na mesma linha, mas com desenvolvimento superior, estão as *Invenções* e *Sinfonias* (a duas e três vozes, respectivamente), que pertencem também ao tipo de composição de intenção didática que acaba

Arquivo Salvat

Entre aqueles que cultivaram a pequena forma e influíram nos compositores posteriores deve mencionar-se o Kantor *de S. Tomás de Leipzig, Bach. Em cima: uma página do* Manual para Piano, *que Bach dedicou a seu filho. Ao valor didático desta obra deve acrescentar-se a beleza dos seus dezoito* Pequenos Prelúdios.

por se converter —como acontece tão freqüentemente em Bach— numa obra de arte. O equilíbrio conseguido pelo autor entre conteúdo e forma não pode ser mais admirável nestas pequenas páginas, que combinam a perfeição da polifonia com o desenvolvimento temático, no quadro de uma estrutura, em regra ternária, cada vez mais próxima do tempo de sonata. Chama a atenção em alguns destes fragmentos a graça e o sentido cantável que Bach sabe imprimir, enquanto noutros nos surpreendem o abandono e a contemplação.

Não devemos deixar de mencionar o importante papel desempenhado na história das pequenas formas pelos prelúdios de *O Cravo bem Temperado,* e não apenas pela influência que depois exerceriam em compositores como Chopin, mas sim porque, de início, foram concebidos —pelo menos os da primeira parte— como peças soltas, alguns deles já integrados nos *Pequenos Manuais.* Bach ampliou-os e retocou-os para os incluir, juntamente com as fugas, naquela que é provavelmente a obra mais importante da música para instrumento de tecla de todos os tempos. Estes *Prelúdios* são concebidos como obras de invenção livre, regidos unicamente pela lei da fantasia, e, por conseguinte, nenhum se parece com os restantes, nem pela sua estrutura nem pelo seu desenvolvimento. O conteúdo expressivo e notável e o intimismo meditativo de muitos deles (especialmente o inefável Prelúdio n.º 8 da primeira parte) é revelador. Todos os autores românticos, sem exceção, sentiram uma autêntica veneração por esta obra magna, que, por sua vez, exerceu sobre eles uma considerável influência.

O final do século XVIII e a hegemonia da «sonata»

Com os filhos de Bach, particularmente com Carl Philipp Emanuel (1714-1788), começaram a assentar-se as

bases da sonata, a forma clássica que será consolidada mais tarde por Haydn e Mozart e desenvolvida, no virar do século, por Beethoven. Entramos, portanto, numa época em que os compositores encontraram, no âmbito da música instrumental, a ansiada «grande forma», a estrutura musical por antonomásia, e por consequência todos os autores deste período dedicaram à sonata o melhor da sua inspiração criadora. Estamos, além disso, em pleno neoclassicismo, com a sua seqüela histórica de academismo formal e submissão estrita à norma, onde a manifestação do sentimento ou a expressão livre da fantasia têm pouco cabimento numa sociedade caracterizada pelo culto da forma.

Nestas circunstâncias, continuou cultivando-se a peça breve, mas com a característica de ter sido, pela primeira vez, considerada como uma forma «menor», por contraposição à sonata, ideal e símbolo do iluminismo. Apareceu igualmente o conceito de «bagatela», como sinônimo de ninharia, de insignificância, de peça «fácil». Embora todos os compositores da época, desde os filhos de Bach até Haydn e Mozart, tivessem cultivado profusamente diversos gêneros breves — fantasias, rondós, minuetos, marchas, danças, gigas, prelúdios, etc. —, o grau de consideração em que os mesmos são tidos, ao lado do resto da sua produção sonatística, é secundário.

Com Beethoven, cuja obra se desenrolou ao longo de dois séculos e na confluência de duas épocas, acontece o mesmo no que se refere às pequenas formas. Além de numerosas marchas, danças, rondós, etc., e da conhecidíssima bagatela *Para Elisa,* conservaram-se — sem o merecido reconhecimento — três importantes coleções de bagatelas, as *Opera* 33, 119 e 126. Compostas e editadas por sugestão dos editores como peças de fácil consumo, as três coleções elevam-se a uma insuspeitada altura artística e encerram um rico conteúdo musical. Nestas peças, Beethoven revela o seu engenho como miniaturista e o seu agudo sentido do humor. A primeira série, datada de 1803, mas provavelmente anterior, é formada por sete encantadoras peças, em que se combina o estilo amável com o fino gracejo musical. Um espírito semelhante, mas mais concentrado e, ao mesmo tempo, mais rico em sabor popular e como pintura de costumes, caracteriza as seis primeiras Bagatelas dos Op. 119, compostas muitos anos antes do que indica a data de publicação (1822); as cinco restantes desta série, escritas com a finalidade de completar uma longa coleção de peças «fáceis e agradáveis», têm um conteúdo musical bastante mais denso e um espírito mais afim do Beethoven da última fase. Na coleção Op. 126 (1825), Beethoven transcende ainda mais o quadro e o espírito da bagatela e oferece-nos seis trechos de dimensão superior, muito próximos do caráter das últimas sonatas.

O romantismo
e o renascimento da pequena forma

Com a chegada do romantismo, assistimos a um inusitado florescimento das pequenas formas musicais. A explicação do fato é tão complexa como diversa, mas, de qualquer modo, envolve a própria essência do fenômeno romântico. O ideal de liberdade que invadiu todas as esferas da vida romântica não deixou de afetar o âmbito da criação musical. A conseqüência mais notável foi a crise — lenta, mas significativa — da forma sonata como estrutura normativa de composição. Assim, aquela conquista formal, tão trabalhosamente conseguida pelas gerações anteriores, começou a revelar-se estreita e rígida como quadro de referência para o livre espírito criador do compositor romântico; e se Beethoven foi o primeiro que ampliou o molde da sonata, também é certo que esgotou as suas possibilidades de evolução sem ruptura. Deste modo, as gerações seguintes de músicos românticos acabaram, com o tempo, por optar pela superação da sonata, o que conduziu, por um lado, ao desenvolvimento de grandes produções cíclicas, que culminariam no *poema sinfônico,* e, por outro, a um regresso espetacular às pequenas formas. É interessante assinalar como a enorme influência que Beethoven exerceu nos seus seguidores chegou a condicionar as futuras rotas da composição pelas linhas que ele precisamente menos cultivara, tais como o *lied* ou a peça breve.

O romantismo representou, por outro lado, a incorporação na música de uma dimensão emocional que se traduziu na utilização do pentagrama como meio de expressão do sentimento. A composição musical tendeu a afastar-se, portanto, de posições mais ou menos esquemáticas e formais para se converter em verdadeiro veí-

Giraudon

Os salões românticos do século XIX constituíram uma moda e um refúgio para a burguesia pós-napoleônica, que encontrava neles a possibilidade de comunicação e de conhecimento dos temas em moda, especialmente no plano literário e musical. O quadro de J. O. Hasenclever, que tem por título Reunião Noturna, *reproduz a atmosfera daqueles serões, em que se juntavam, em regra, os criadores em busca de um público com os que queriam conhecer a última obra de um autor em voga, apenas preocupados com a oportunidade social.*

culo de comunicação emocional entre o compositor e o seu auditório, adquirindo, assim, um caráter de confidência, semelhante ao que pode ter a poesia. Este paralelismo entre a música e a poesia condiciona também, em parte, a profusão de formas relacionadas de algum modo com o poético, como o *lied* (não esqueçamos que o *lied* é também uma forma breve), a romança ou o noturno. Todos os grandes temas da época, a natureza, o amor, a liberdade, etc., foram motivos febris de inspiração para músicos e poetas e tiveram um adequado reflexo nas composições. O nascimento do sentimento nacionalista, fenômeno que também se relaciona com o romantismo, adquiriu uma importância essencial na medida em que representou um regresso à fonte popular.

Mas há também uma condicionante social de muita importância ao analisar o gosto pela peça breve no mundo romântico: o fenômeno do salão. O desastre dos anos napoleônicos trouxe à Europa as seqüelas da pobreza e da repressão política, que provocaram, sobretudo na classe burguesa das grandes cidades, uma tendência para se voltar para si própria, que derivou na moda dos serões de salão. Esse fenômeno (a que em Viena se deu o nome de «Biedermeier») representou o aparecimento de importantes centros de atração intelectual — não só em torno dos salões da nobreza, mas também no âmbito mais modesto das tertúlias de amigos — em que os participantes, geralmente intelectuais e artistas, gostavam de discutir até altas horas da madrugada acerca de temas de política, filosofia ou arte, num ambiente que se revelava propício a que, num dado momento, um poeta pudesse recitar os seus últimos versos ou um músico deleitasse os presentes executando ao piano belas peças. Neste ambiente, é fácil entender que prevalecesse o gosto por um tipo de composição breve, de caráter íntimo e de um significado poético relacionado por muitos motivos com o *lied*. Tais peças, batizadas com diversos nomes — folhas de álbum, momentos musicais, improvisos, romanças, noturnos, etc. —, invadiram a literatura pianística destes anos.

Principais cultores românticos da peça breve

Já a partir de 1800 começou a difundir-se este gênero musical numa produção fabulosa. Sem falar de momento na obra dos grandes mestres, também compositores secundários, como Johann Baptist Cramer ou Ignaz Moscheles, bem como muitos outros, escreveram,

em princípios do século, numerosas séries de estudos de piano e outras peças semelhantes. Mas há que salientar Vaclav Jan Tomašek e Jan Vaclav Vorisek, dois checos residentes em Viena, pela influência que exerceram sobre Schubert com as suas breves peças líricas, especialmente o segundo, que introduziu o termo de *impromptu* (improviso). Devemos também apontar o italiano Muzio Clementi (1752-1832), músico que influiu grandemente em Beethoven com as suas *Sonatas* e autor ainda de uma interessante coleção de cem estudos para piano, recolhidos sob o nome de *Gradus ad Parnasum*, onde se associam admiravelmente os elementos expressivos às qualidades técnicas. Por último, o irlandês John Field (1782-1837), discípulo do anterior, produziu peças de caráter expressivo e lírico, para as quais introduziu pela primeira vez o nome de «noturno».

Mas entre os maiores compositores, o nome de Franz Schubert (1797-1828) deve figurar com letras grandes no que se refere à literatura para peça breve, não só pelo grande número de composições deste gênero que chegou a escrever, mas também porque, embora tenha cultivado outras formas musicais, a essência mais genuína da sua arte se encontra nas pequenas peças. Deixando de lado as suas mais de seiscentas belíssimas canções, Schubert cultivou um tipo de forma instrumental breve que foi acertadamente considerado como um derivado instrumental do *lied:* o improviso e o momento musical. Na realidade, Schubert integrou na célula poética do *lied* tanto a sinfonia e a sonata como a peça breve de piano. As suas séries de *Improvisos* Op. 90 e 142 podem em boa medida aproximar-se daquele ideal da «canção sem palavras» (que Mendelssohn perseguiu também) e não só porque a estrutura destas peças é mais ou menos afim da do *lied,* mas pela característica do fluir melódico que se desenvolve como uma canção por cima do acompanhamento. Convém referir, a fim de não se cair em generalizações abusivas, que nem todas estas peças têm o mesmo caráter de *lieder,* pois, ao lado dos *Improvisos* Op. 90, n.º 1 e n.º 3, e Op. 142, n.º 1 e n.º 2, francamente cantáveis, temos outros, como dos Op. 90, o n.º 2, ou dos Op. 142, o n.º 4, de feitura mais claramente instrumental, inclusive próxima do estudo, e o n.º 3 dos Op. 142, que desenvolve, em forma de variações, um dos temas mais queridos e belos de Schubert. Tanto os Improvisos como os mais breves Momentos musicais possuem uma graça e um encanto extraordinários, ao mesmo tempo que refletem o espírito de recolhimento e introspecção que caracteriza a personalidade do seu autor. Compostos provavelmente para os serões musicais vienenses — «schubertíadas» — em que o autor participava, são o ponto culminante de uma produção imensa de peças breves, com predominância de marchas militares, valsas, *ländler,* rondós, *scherzi,* etc.

Se, com o nome de «improvisos», Schubert escreveu algumas canções sem palavras, Félix Mendelssohn (1809-1847), com as suas romanças, não só levou a idéia ao seu máximo desenvolvimento como, além disso, chamou as coisas pelo nome. O êxito obtido pelo primeiro caderno de *Canções sem Palavras* foi tal que o autor chegou a compor oito cadernos seguindo a mesma idéia, num total de quarenta e oito romanças. Nestas pequenas páginas, a melodia flui com tal facilidade e soltura que se chegou a dizer que Mendelssohn sabia fazer cantar com mais acerto o piano do que a própria voz. Estas romanças, verdadeira transposição de *lied* para o piano, condensam de modo admirável, por um lado, o elemento poético intimista e, por outro, uma sugestiva essência pictórica. Neste sentido, revelam-se como pequenos quadrinhos que representam, com fino sentido descritivo, uma cena de caça ou então um gondoleiro veneziano — essas melancólicas barcarolas escritas em modo menor — ou uma fiandeira. Mas o maior acerto destas peças reside na sua simplicidade e naturalidade.

Robert Schumann (1810-1856) foi dos autores românticos que dedicaram ao piano uma produção mais ampla e coerente. Embora tenha escrito três sonatas e a famosa *Fantasia,* op. 17, o seu piano integra principalmente coleções ou ciclos de peças breves, com a característica de estarem estritamente inter-relacionadas em unidades maiores, de notável entidade, cuja ligação é, umas vezes, de caráter musical e, outras, literário. Neste sentido, não se podem considerar como representativas da forma breve coleções de peças como o *Carnaval* ou *Estudos Sinfônicos.* Mas, em contrapartida, podem tomar-se nesse sentido obras como os seis *Intermezzi,* op. 4, os dez *Improvisos sobre Um Tema de Clara,* op. 5, as oito *Novelletten,* op. 21, os *Nachtstücke,* op. 23, as três *Romanças,* op. 28, os três *Phantasiestücke,* op. 111, as *Folhas de Álbum,* op. 124, e os *Cantos da Aurora,* op. 133. Ademais, embora a sua estrutura aponte para uma forma cíclica superior, podemos citar também as maravilhosas *Cenas Infantis,* op. 15, e as *Cenas da Floresta,* op. 82. Neste tipo de obras, independentemente da intenção cíclica, encontramo-nos com verdadeiras peças de caráter, na linha da mais pura tradição romântica, retratos deliciosos de ambientes (recordemos, a este respeito, o começo das *Cenas Infantis,* ou o célebre *Träumerei,* ou também qualquer dos encantadores quadrinhos que compõem as *Cenas da Floresta*). Como peças breves isoladas, devemos referir a *Tocata,* op. 7, o *Allegro,* op. 8, o conhecido *Arabeske,* op. 18, e o *Blumenstück,* op. 19.

Mesmo levando em conta a grande importância de Schubert, não podemos deixar de considerar Fréderic Chopin (1810-1849) como o maior mestre da forma breve. À parte os seus dois concertos, as suas três sonatas e algumas variações, todo o resto da sua obra — e precisamente o mais importante — é dedicado à peça curta para piano. Neste sentido, bem merece ser considerado como o autor mais importante dentro da literatura pianística breve do romantismo, dado que, além disso, cultivou com um rigor extraordinário todas as modalidades de gêneros breves que herdou e a sua influência no devir da música pianística foi notável (pensemos a este respeito na dívida que têm para com ele compositores como Debussy ou Scriábine). Não é este o lugar para abordar uma ampla análise de todas as séries e modalidades de peças que Chopin escreveu: permita-se-nos, no entanto, recordar alguns dos seus espécimes mais importantes, como os *Estudos,* Op. 10 e 25, herdeiros de um gênero cultivado por Czerny, Hummel, Moscheles e Clementi, que adquiriram em Chopin uma dimensão poética inusitada; os vinte e quatro *Prelúdios,* op. 28, testemunhos da influência de Bach e, ao mesmo tempo, ponte genial para obras do futuro; as *Valsas* e *Mazurcas,* estilização consumada de formas dançáveis,

convertidas em belíssimas peças de concerto pelo seu conteúdo expressivo e musical; os *Noturnos,* derivados dos de John Field, mas igualmente transcendidos no seu significado e profundidade; as *Baladas,* finalmente, que, apesar da sua forma um pouco mais extensa, correspondem também a este gênero pelo seu conteúdo lírico.

Entre outros compositores românticos cultores de pequenas formas há que citar Franz Liszt, que escreveu páginas breves como as *Consolações,* os *Sonhos de Amor* (que, na realidade, são noturnos), os *Caprichos Poéticos,* etc.; Brahms, autor de importantes peças curtas, como as quatro *Baladas,* op. 10, as quatro séries de peças *Opera* 116, 117, 118 e 119, que incluem apaixonadas rapsódias, caprichos, baladas e, especialmente, encantadores *Intermezzi,* ou as *Danças Húngaras,* escritas inicialmente para piano a quatro mãos; Grieg, que escreveu arranjos de danças folclóricas norueguesas e dez livros de peças líricas, e Dvořák, que compôs (em princípio, para piano a quatro mãos) as suas duas conhecidas séries de *Danças Eslavas* e também as deliciosas *Lendas.*

A música do século XX e a pequena forma

O problema da forma na música do século XX é particularmente interessante e levanta, de entrada, a questão crucial de até que ponto podem as formas tradicionais adaptar-se a uma música que se define, em certa medida, como atonal. A forma tradicional depende em elevado grau da tonalidade para o seu equilíbrio interno, o

As Cenas da Floresta, *de Schumann, são formadas por uma série de peças para piano que se nos apresentam como obras grandes a partir de idéias breves. Embaixo:* Caminho à beira do Bosque, *quadro do pintor romântico Johann Wilhelm Schirmer.*

Arquivo Salvat

Oronoz

No século XX, a forma breve, mesmo em composições atonais e de maneira muito específica em Schönberg, encontrou grande número de expressões de tipo muito diverso em numerosos compositores europeus, de Scriábine a Mompou, passando por Ravel, Bartók, Kodály, Albéniz, Falla e tantos outros. Em quase todos eles, o piano foi sempre o instrumento mais utilizado. À esquerda: Menina ao Piano, *de Picasso.*

que pareceria estar em contradição com os postulados de um sistema que, desde Debussy, contesta a vigência da mesma. Mas deixando de lado esta importante questão, cujo desenvolvimento ultrapassaria os limites dos nossos propósitos, o certo é que os músicos dó século atual também encontraram no quadro indefinido da forma breve um veículo idôneo para se expressarem. Não deixa de ser significativo que Schönberg introduzisse «oficialmente» a atonalidade com as suas *Cinco Peças para Piano,* op. 23. Quer de forma isolada, quer no contexto de amplas séries cíclicas, ou em forma de suítes, a peça breve não deixou de ser cultivada, desde os vinte e quatro *Prelúdios* de Debussy, que representam o final de uma evolução que remonta ao *Cravo bem Temperado,* de Bach, até chegar nos nossos dias, à *Música Calada,* de Federico Mompou, que nos devolve à mais profunda intimidade do nosso ser. Seria excessivo fazer aqui uma enumeração completa da imensa variedade de formas breves que os compositores contemporâneos produziram: mas, como não citar, ainda que sucintamente, as *Valses nobles et sentimentales,* de Ravel, ou a sua deliciosa suíte *Le tombeau de Couperin,* ou os *Prelúdios, Estudos* e *Poemas* de Scriábine? Também não deveríamos esquecer-nos da abundante contribuição de Bartók, com as suas *Quinze Canções Populares Húngaras,* para piano (1917), ou as suas Bagatelas e Danças romenas, op. 6, os seus *Estudos,* op. 19, ou as *Nove Peças Breves* (1926); ou a de Kodály, com as suas *Peças para Piano,* op. 3 e 11, ou até a de Albéniz, com a sua *Suíte Ibéria* e, com ele, a de tantos outros compositores. □

Capítulo 9

Formas breves: conceito e limite

O título de «pequenas formas», «formas breves» ou «formas menores» agrupa uma série bastante heterogênea de composições em relação às quais é difícil dar uma definição comum. Com efeito, o conceito de «pequena forma» não é concreto nem são precisos os seus limites, de modo que às composições que integram essa categoria é mais fácil defini-las negativamente — pelo que não são — do que pela positiva, isto é, pelos seus traços comuns. Por outro lado, nem sequer existe uma correspondência estável entre uma denominação e o seu conteúdo, de maneira que aquilo a que uns autores chamam «noturno» pode perfeitamente ser intitulado por outros como *canção sem palavras* ou expressões tão ambíguas como «meditação», *«rêverie»* ou «folha de álbum».

A «pequena forma» opõe-se bastante claramente às diversas formas maiores ou canônicas; não é uma sonata, nem um concerto, nem uma suíte. Não costuma ter, à partida, as proporções grandes que estas apresentam. Mesmo quando a forma menor apresenta uma estrutura análoga à da grande forma — coisa bastante freqüente —, não permite aquela extensão e complicação dos membros — o desenvolvimento, a exposição, a reexposição, as pontes — que caracterizam os exemplos típicos da forma grande; pelo contrário, a sua estrutura condensa-se em breve espaço e, sobretudo, as suas linhas mestras sobressaem com concisa nitidez, inclusive nos casos em que a forma menor é compatível com uma organização estrutural complexa.

Mais difícil é destrinçar a «pequena forma» da «forma livre». A característica essencial das composições que se agrupam sob a designação de «forma livre» é que, nelas, a morfologia á aleatória. Essas composições não se definem pela sua forma, mas por outros elementos, singularmente pelo seu ritmo; por isso integram-se plenamente na forma livre as danças e as marchas. As «pequenas formas» partilham plenamente com a «forma livre» esse caráter aleatório da forma, mas ainda levam mais longe a ambigüidade: tão-pouco têm necessariamente um ritmo ou um tipo de melodia que as caracterize. Sem um esquema morfológico que a defina, sem um ritmo distintivo que a diferencie, a pequena forma não tem outros traços que a tipifiquem senão o muito vago da sua brevidade — e nem sempre — e sobretudo o que o seu título lhe confere. Este costuma fazer referência a uma intencionalidade do autor no momento da composição, intencionalidade real ou puramente convencional; assim, por exemplo, um estudo é, ou adota, a convenção de se apresentar como uma peça de finalidade técnica e didática; o improviso alude ao caráter de improvisação repentista que a peça quer evocar, etc. Do ponto de vista histórico, a intenção indicada pelo título pode ter correspondido rigorosamente à realidade (assim, uma tocata foi, a princípio, o improviso livre e nunca escrito que o executante de um instrumento de tecla tocava como preparação para a composição principal), mas um processo de formalização e estilização foi despojando a composição dos seus aspectos contingentes, de maneira que, de um fragmento de música criado num dado momento para uma ocasião efêmera e com uma intenção concreta, passou, progressivamente, a ser uma obra de caráter tão abstrato e puramente musical como pode ter qualquer das formas canônicas e em cuja traça pouco mais do que o título nos recorda a sua primitiva função. Essa evolução explica o fato de muitos dos títulos com que se designam as pequenas formas serem antigos, mas foi só no romantismo que se difundiram e alcançaram o apogeu associados a composições independentes. Com efeito, foram os grandes mestres românticos que, ao utilizarem com freqüencia — alguns quase exclusivamente — a pequena forma como veículo da sua mais elevada inspiração, a elevaram a uma importante categoria estética e deram com isso declaração de existência a um gênero que, apesar de ser difícil de definir, não tem por isso menos entidade nem menos beleza do que as que os clássicos alcançaram com as grandes formas canônicas. Está claro, naturalmente, que a classificação de «pequena» não implica de modo algum qualquer diminuição do valor estético da forma de que tratamos: Schubert, Schumann e Chopin legaram-nos «pequenas formas» que se contam entre as mais belas realizações da arte musical; é a esses e, em geral, à música romântica que nos referimos, salvo expressa indicação em contrário.

Uma tentativa de classificação

Depois do que até aqui dissemos, torna-se claro que não é possível fazer, de maneira rigorosa, uma tipologia da pequena forma. Concluiremos freqüentemente que, por alguns dos seus traços, uma determinada composição se poderia incluir num capítulo e, por outras características, noutros; inclusive, poderá, às vezes, alinhar com uma forma canônica: por exemplo, das duas *Rapsódias* para piano, de Brahms, a primeira, quanto à forma, pode ser incluída no rondó e a segunda corresponde virtualmente ao tipo sonata. Contudo, pode tentar proceder-se ao agrupamento das formas menores atendendo precisamente à intencionalidade que está presente na denominação da forma ou nas suas origens históricas.

Um primeiro grupo pode ser constituído pelas peças cuja denominação ou composição faz referência a uma finalidade técnica ou didática: a tocata, o estudo, o prelúdio, a invenção, etc.

Um grupo diferenciado, com características específicas, é constituído pelas composições que, pelo seu caráter rítmico, pelo seu «ar», se relacionam com danças: valsa, mazurca, polaca, minueto, etc. Na presente obra, este grupo fica na sua maior parte incluído no capítulo dedicado à música popular, embora, naturalmente, não se possa perder de vista a distância que separa, por exemplo, uma mazurca de salão, realmente destinada a ser dançada, de uma mazurca de concerto (pensemos nas de Chopin), que surge como uma formalização e es-

Salmer

Entre as formas breves ou pequenas encontram-se as de finalidade didática: o estudo, por exemplo, que tende ao aperfeiçoamento do executante num aspecto técnico — trilos, arpejos, escalas. O quadro de Valeriano Bécquer (1833-1870) Cena de Família *transpõe para o plano plástico, na atmosfera típica de uma família burguesa do século XIX, as características que definem o estudo.*

tilização da anterior e em que a finalidade extramusical — a dança — é já pura recordação. A peça é, então, uma pequena forma no sentido que aqui vimos referindo.

Também a rapsódia se pode enquadrar dentro da música popular, se se atender à origem dos materiais temáticos que emprega, pois estes, em regra, procedem do folclore — ou pelo menos inspiram-se nele — de uma nação ou um grupo étnico. Mas, se considerarmos a brilhante elaboração que os mestres românticos e pós-românticos sobrepuseram com freqüencia a esse material — pense-se em Liszt, Brahms, Enescu, Alfvén — e as magníficas peças de concerto que desse modo conseguiram, conviremos em que, na sua apresentação típica, a forma denominada «rapsódia» se desliga rapidamente das suas origens populares ou, pelo menos, se afasta muito delas e se integra como forma livre ou pequena forma na música instrumental ou orquestral.

Uma riquíssima fonte de inspiração que encontra na pequena forma o seu mais adequado veículo é a canção, que, na sua vertente habitual de concerto, também costuma ser conhecida pelo nome alemão de *lied*. No sentido estrito, o *lied* é uma pequena forma ou, ainda mais, a pequena forma por excelência. O que acontece é que, pela sua extraordinária importância e pela enorme influência que o *lied* romântico exerceu sobre toda a música coetânea e posterior, costuma ser tratado em pormenor, separadamente. Em contrapartida, encontram aqui o seu lugar muitas formas puramente instrumentais ou orquestrais (sobretudo as primeiras e, mais precisamente, as escritas para piano) aparentadas com o *lied*, quer porque correspondem à mesma intenção lírica, quer porque se ajustam ao mesmo esquema formal, quer pelas duas coisas ao mesmo tempo. Denominações como canção sem palavras, elegia, balada, noturno e outras fazem clara referência à expressão do sentimento pessoal, à efusão da vivência lírica — amorosa, nostál-

gica, contemplativa — confiada a uma música que «canta» sem necessidade da voz humana. Mas, por outro lado, por detrás de títulos como *intermezzo*, momento musical, noveleta (aportuguesamento da *Novellette* schumanniana), peça de fantasia (do alemão *Phantasiestück*), ou até prelúdio (forma que, pela sua origem histórica, se integra, como vimos, noutro grupo), títulos que, por si só, não falam de uma especial intenção lírica, encontramos com freqüencia composições que se ajustam à forma e estrutura típicas do *lied* e que, afinal, também o evocam. O que acontece realmente é que o binômio forma de *lied*-inspiração lírica conseguiu (sobretudo graças a Schubert e, a partir dele, ao romantismo e pós-romantismo germânicos) encerrar a beleza numa forma musical tão simples como inesgotável quanto às suas possibilidades. Por isso, é rara a pequena forma que não se encontre relacionada com o *lied* por uma ou outra via. Não se esqueça, por último, que a canção está na mesma origem da música popular e, sendo muito numerosas as pequenas formas que surgem por estilização dessa música, outras tantas serão as que recriam a linguagem musical e a atmosfera próprias do *lied*.

Resta, por fim, uma série de composições cuja denominação insiste na característica de liberdade formal que distingue a pequena forma. Nomes como fantasia, capricho, improviso e outros denunciam o propósito de o autor não se submeter a uma forma tipificada, ao compor, e, obviamente, as peças assim denominadas podem também ser estudadas de pleno direito entre as formas livres. Esse aspecto de não sujeição a esquemas formais fica especialmente claro no caso da primeira das denominações citadas: embora o seu nome se registre já na música renascentista, a fantasia adquire entidade específica a partir do momento em que a sonata se constitui como forma e precisamente por oposição a ela. Fantasia é o que não está sujeito ao esquema da forma sonata. É o que têm em comum, por exemplo, as fantasias para piano de Mozart e as de Schumann ou Chopin, acima das grandes diferenças de forma, estilo, caráter, etc., que possam dar-se entre o classicismo do primeiro e o romantismo do segundo. Pode afirmar-se algo parecido acerca do capricho, salvo que nas peças assim designadas encontramos uma maior acentuação dos aspectos de livre inspiração pessoal e aparente improviso, os quais na fantasia ficavam de certo modo contrabalançados por uma maior envergadura e uma estrutura mais complexa. (A distinção entre fantasia e capricho, que aqui propomos, nem sempre é possível. Assim, Brahms intitula *Fantasia* o seu op. 116, que é uma coleção de peças muito breves denominadas precisamente «capricho» ou *intermezzo*.)

O princípio da repetição

A liberdade formal que caracteriza a pequena forma só significa que, neste gênero, a adoção por um compositor de um ou outro dos títulos que mencionamos não implica um esquema determinado. Mas isso não quer dizer de maneira nenhuma que essas composições não apresentem à análise um esquema formal, mas sim que em cada caso o autor pode escolher qualquer dos tipos formais canônicos ou simplesmente inventar um. Esquema formal, portanto, existe sempre; e isso não só no sentido geral, segundo o qual toda a música está organizada formalmente de algum modo — inclusive a serial, embo nela essa qualidade não seja aparente —, mas sim nu mais concreto: as pequenas formas distinguem-se prec samente pela clareza e concisão com que se ajustam ao esquemas formais que adotam, os quais, dentro da sua variedade, se organizam sempre sobre um princípio básico, o da repetição. A repetição da frase, entendida como fragmento musical dotado de um caráter relevante e apreensível como unidade melódica por parte do ouvinte, é precisamente aquilo que engendra a forma. Sobre este princípio apoiam-se não já as pequenas formas, mas todas as formas da música desde a época pré-clássica até ao serialismo. O que acontece é que na pequena forma, este sistema construtivo se torna especialmente sensível. Perante a complexidade e densidade estrutural de uma sonata ou de um concerto, a «ingenuidade» — real ou convencional — da canção, do improviso, do *intermezzo* ou do noturno deixa ouvir com clareza as linhas dos pequenos esquemas em que se organizam essas composições. É a memória do intérprete e do ouvinte que, ao apreender uma frase musical como repetida, variada ou contrastada sobre a primeiramente ouvida, a isola, organizando, sobre a percepção dessa repetição, variedade ou contraste, a sua percepção da estrutura da peça. Quando, como no caso da canção, um texto acompanha a música, as palavras fornecem um suporte que facilita extraordinariamente a percepção das semelhanças e das diferenças. Ao contrário, nas composições puramente instrumentais de que aqui tratamos, e cujo parentesco com a canção é tão importante, é a nitidez da frase e dos seus sucessivos tratamentos o que deve guiar o compositor e o ouvinte. Essa é talvez a característica fundamental da pequena forma: o seu apelo direto para o princípio memorístico da repetição e do contraste.

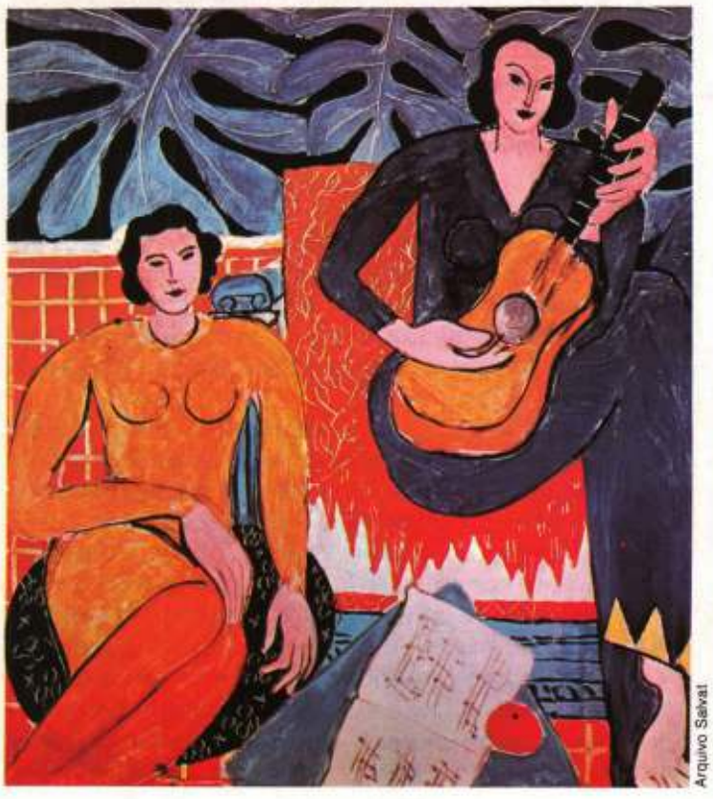
O tratamento diferente da frase dá origem a três tipos de esquemas formais, os quais se ajustam à maior parte das pequenas formas: primário, binário e ternário.

O pequeno tipo primário é de uma simplicidade óbvia: uma única frase, **A**, é repetida várias vezes. É o caso da canção, em que várias estrofes de texto diferente, mas com igual acentuação, se vão repetindo sobre uma mesma frase musical. Trata-se da forma onde é mais patente a origem ou a finalidade populares da composição, destinada a ser memorizada da maneira mais fácil possível. Realiza essa função grande variedade de peças vocais e corais, desde a copla popular ao coral protestante. Esta disposição elementar não é freqüente nas pequenas formas instrumentais, mas, por desenvolvimento deste tipo, surge a forma rondó, que é adotada com freqüência naquelas.

O pequeno tipo binário produz-se quando a uma frase musical **A** se opõe uma variação sobre a mesma, **A'**, obtida por uma modificação dos seus elementos harmônicos, melódicos ou rítmicos, ou então outra frase diferente, **B**. Destes dois tipos, **A-A'** e **A-B**, é o segundo, quase sempre com a frase **B** prolongada por uma reexposição parcial de motivos de **A** (tipo *lied* binário), o mais freqüente nas pequenas formas instrumentais.

O pequeno tipo ternário joga sobre combinações de uma frase musical, **A**, e outras duas conseguidas quer por variação da primeira, **A'** e **A''**, quer pela intervenção de frases diferentes, **B** e **C**. Deixando de parte o tipo

Arquivo Salvat



Arquivo Salvat

A repetição é o elemento básico da pequena forma, o princípio organizador da composição. É mais ou menos o que acontece com os dois quadros desta página: Duas Damas da Família Lake, *de Peter Ley, e* A Música, *de Henri Matisse, que, apesar dos seus diferentes esquemas formais e conceptuais, repetem o mesmo tema.*

A-**A**′-**A**″, de pouca relevância entre as pequenas formas instrumentais, os tipos ternários possíveis são os seguintes: **A**-**B**-**A**, **A**-**A**-**B**, **A**-**B**-**B** e **A**-**B**-**C**. De todos eles, o primeiro, ou seja, o tipo ternário com reexposição (esta última quase sempre apresentada com variações do seu primeiro aparecimento como exposição, isto é, **A**-**B**-**A**′), é o mais freqüente e importante. Designado, por antonomásia, como «tipo *lied*», nas suas variantes mais simples anima a maior parte das pequenas formas instrumentais, mas a sua transcendência é muito maior: não é exagerado dizer que o grande desenvolvimento da arquitetura musical, desde o pré-classicismo até ao apogeu do romantismo, repousa, em muito importante parte, desde o mais simples *lied* até à mais complexa sinfonia, na portentosa capacidade geradora da célula **A**-**B**-**A**. Aqui, como em tantas outras manifestações da arte e da cultura ocidentais, o ternário exerceu também o seu misterioso fascínio.

Capítulo 10

Pequenas obras-primas

A forma mais breve por antonomásia é, em quase toda a história da música ocidental, a peça vocal, com ou sem acompanhamento instrumental, que se chamou «trova», «cantiga», *chanson* ou *lied*. Ao seu abrigo foram surgindo os instrumentos que, mais tarde, dariam lugar às suas formas breves correspondentes. O canto de trovadores, troveiros e *minnesänger* apoiava-se em acompanhamentos instrumentais que, para as interpretações atuais, é sempre preciso reconstruir pela inexistência de uma notação musical rigorosa na época. Por sua vez, a obra destes artistas provinha do canto gregoriano, que excluía os instrumentos.

As cantigas

A «cantiga» é uma forma muito original de escrita vocal que floresceu na Península Ibérica, no tempo de Afonso X, *o Sábio*, que reinou em Leão e Castela entre 1252 e 1294, mas a sua vigência não se limita apenas a esta época. A inexistência de restos de obras semelhantes fez das *Cantigas de Santa Maria* o único grande monumento da monodia cortesã plenamente medieval, que constitui o legado histórico deste período por parte dos povos hispânicos. A reconstrução musicológica é sempre necessária no momento da interpretação atual, embora seja de notar que, na época, o aleatório da combinação instrumental e vocal era a regra. As mais de quatrocentas cantigas compiladas por Afonso X, que chegou a compor algumas delas, são um exemplo típico de certas constantes culturais da Europa medieval: íntima união entre um refinado e singelo sentido da poesia lírica e a criação musical adequada; assunção de influências norte-africanas, cristãs e judaicas na elaboração de uma obra típica de uma sociedade tolerante; dificuldade de diferenciar o amor sacro do amor profano ou erótico. Neste sentido, é de utilidade reparar noutras cantigas de tema não religioso, como podem ser as milagrosamente recuperadas «cantigas de amigo» do trovador Martim Códax, da Corunha, contemporâneo e colaborador do Rei Sábio. O amor profano é tratado nelas em termos semelhantes aos do amor sagrado nas *Cantigas de Santa Maria*, e revela-se hoje um dos mais antigos testemunhos de uma tradição que não é só ibérica, mas que na Península é ininterrupta e terá o seu mais alto expoente na poesia de S. João da Cruz e outros místicos espanhóis. A dama de Códax, que pergunta *«Ondas do mar de Vigo, se vistes meu amigo?»*, antecipa a sublime imprecação da alma-esposa no «cântico espiritual», se bem que a intenção de Códax seja exclusivamente amorosa.

A estrutura destas cantigas é simples: pelo menos dois versos, com um refrão cada um, escritos na língua de Martín Códax, o galego-português, a mesma das do rei castelhano. A linha vocal é uma para os versos e outra para o refrão, o que leva a considerar que cada um era interpretado diferenciadamente (coro e voz feminina?). A identificação entre a beleza literária e a belíssima música com que são cantados os poemas alcança por vezes momentos de sublime simplicidade.

A «Pavana com Glosas», de Cabézon

Os músicos medievais, renascentistas, barrocos e clássicos eram artesãos mais ou menos respeitados, autores estimados de encomendas, mas cujas habilidades não gozavam do prestígio da poesia ou das artes plásticas. Ligados à Igreja, à corte ou ao senhor, evoluíram segundo as exigências destes ou das novas classes que foram configurando os fenômenos sociais cujas origens estão na revolução comercial e urbana dos séculos XII e XIII. No âmbito da música vocal, as formas fixas das cantigas e *chansons* deram origem a um

Arquivo Salvat

A cantiga, de origem pré-trovadoresca, tem nas Cantigas de Santa Maria, *de Afonso X, o* Sábio, *uma das suas expressões mais elevadas. Embaixo: uma das iluminuras que ilustram a edição destas cantigas, com músicos tangendo flauta pastoril.*

desenvolvimento mais complexo, enquanto a polifonia abria caminho ante a monodia anterior. A música instrumental tornou-se independente da voz humana para se sujeitar à dança. A suíte barroca tem origem na aplicação dos instrumentos à dança, propriamente renascentista. A dança é a pequena forma por excelência do Renascimento. Pode dizer-se que o amor à dança é universal durante este período, embora, tal como há instrumentos mais nobres do que outros, existam danças mais próprias da corte e outras mais próximas do povo. As danças mais habituais, algumas das quais tiveram a sua época especial, foram a estampida, a dança baixa, a pavana, a *branle,* o *saltarello* e a galharda. A invenção de novas formas de notação e o aparecimento dos editores de música foram fenômenos lógicos, que vinham unir-se à ampla oferta de instumentistas e ao entusiasmo de executantes, perante a grande procura cortesã e burguesa de música, especialmente de música de dança, que era interpretada segundo as possibilidades instrumentais de cada ocasião.

Uma dança típica da primeira metade do século XVI em boa parte do Ocidente europeu foi a pavana. Esta tem, indubitavelmente, origem italiana *(padovana?),* é de compasso binário e *tempo* moderado. Consiste em dois passos simples e um duplo para a frente e dois duplos e um simples para trás. Em Espanha, a pavana foi adotando uma forma diferenciada com autores como Luis de Milán, Antonio de Cabezón e Alonso Mudarra. Desde a simplicidade de algumas pavanas de Milán até a complexidade da famosa *Pavana com Glosas,* de Cabezón, a pavana serve para o desenvolvimento de uma escola instrumental e criadora. As «glosas» da obra de Cabezón não são senão uma espécie de «variações» *avant la lettre,* e, qualquer que seja a combinação instrumental escolhida, temos uma peça nitidamente polifônica em vozes e possibilidades tímbricas. A *Pavana com Glosas* vai além da simples dança, ainda que seja só pela introdução de variações, se bem que em verdade estas não são especialmente complexas. Publicada depois do grande período da moda dessa dança, é um bom exemplo da utilização dos diferentes componentes da futura suíte por parte do formalismo criativo dos autores, exemplo que se generalizará no barroco. A obra é de uma considerável solenidade e opõe uma bela linha melódica, um sublinhado harmônico e, por vezes, imitações de tipo canônico. As glosas têm aqui um sentido semelhante ao que foi comum na literatura do Renascimento e do Siglo de Oro espanhóis, se bem que, em poesia, tenha mais um sentido de «acrescentamento coerente» que o de variação, só possível no âmbito cambiante e abstrato da música. A base são os amplos acordes de fundo (escute-se a versão para órgão) sobre os quais se desenha a lenta e bela melodia, interpretada em algumas versões com o concurso de um instrumento de sopro de madeira.

À direita, frontispício das Obras de música para tecla, arpa y vihuela, *de António de Cabezón, músico da câmara de Filipe II, em edição devida a seu filho Hernando.*

OBRAS DE MVSICA PARA TECLA ARPA Y vihuela, de Antonio de Cabeçon, Muſico de la camara y capilla del Rey Don Philippe nueſtro Señor.

RECOPILADAS Y PVESTAS EN CIFRA POR HERNANDO de Cabeçon ſu hijo. Aſſi meſmo Muſico de camara y capilla de ſu Magſtad.

DIRIGIDAS A LA E. C. R. M. DEL REY DON Philippe nueſtro Señor.

CON PRIVILEGIO.

Impreſſas en Madrid en caſa de Francisco Sanchez. Año de M. D. LXXVIII.

Arquivo Salvat

Dois minuetos menores de J. S. Bach

As coleções de música para fins de aprendizagem, independentemente do seu valor intrínseco, generalizaram-se durante o barroco. Desde os aristocráticos livros de horas até aos *Notenbücher* do educando burguês de uma cidade perdida no mosaico alemão, estas coleções encerraram música de qualidade e sentido muito diversos. Uma das mais atraentes, já no barroco tardio, é a que o próprio Johann Sebastian Bach preparou para a sua jovem segunda mulher, Ana Madalena, com obras próprias e de outros contemporâneos (como Couperin e alguns dos numerosos filhos compositores de Bach). Desde a recuperação de Bach por Mendelssohn, a sua obra foi abrindo caminho, até se impor na sua quase totalidade. Até as peças francamente menores, tanto na duração como no alcance, se impuseram no gosto do melômano ou na sensibilidade popular. Obras brevíssimas como os minuetos BWV-Anh 114 e BWA-Anh 115, para tecla, tiveram esta invejável sorte, e, apesar de tudo, não é possível negar-lhes atrativo.

Estas pequenas obras consistem em trinta e seis compassos cada uma, com repetição de dezoito em dezoito. No primeiro dos minuetos, em sol maior, a mão direita desenha a seguinte melodia, francamente famosa:

Entretanto, a mão esquerda realiza um acompanhamento extremamente simples em mínimas, que só se diversifica um pouco depois. O mesmo acontece com o segundo minueto. A melodia é:

A mão esquerda acompanha os três primeiros compassos com mínimas com ponto e o quarto com semínimas e semicolcheias descendentes na gama diatônica. As indicações de *tempo* são escassas, ou seja, quase fixas, com um ou outro *diminuendo* ou *crescendo.* A simplicidade pedagógica é a norma, embora não falte a estas peças o encanto próprio da música instrumental de salão. Talvez por isso se tenham popularizado e ainda hoje sirvam para a aprendizagem do teclado.

O «Passeio de Trenó», de Mozart

Que o importante de uma obra não é o seu tema nem a possível categoria da sua forma, mas sim o seu tratamento, é demonstrado pelas marchas e danças de Mozart. A profundidade e o sentido da medida, a graça e a habilidade, apresentam-se na sua obra mais de circunstância com a mesma aparência de li-

Arquivo Salvat

O quadro O Inverno, *de Jean B. Pater (1695-1736), parece impregnado pelo espírito de solene elegância e contida alegria das* Três Danças Germânicas *compostas por Mozart para uso da corte, em 1791; a terceira é conhecida como* Passeio de Trenó.

violino solista e o seu acompanhamento de guizos; em breve se sobrepõem as trompas de caça a este diálogo de violino e guizos, para depois a marcha voltar ao começo. Quando as três danças do K. 605 são interpretadas juntas, há uma bela coda à base dos temas das marchas e do trio. O destino destas peças era o consumo pela corte em bailes e mascaradas.

Uma canção de embalar de Brahms

A tradição do *lied* alemão no século XIX demonstra até que ponto as estruturas medievais de cantigas e *chansons* ofereciam uma fórmula eficaz para o canto individual. Poucos *lieder* foram e são tão populares como a belíssima canção de embalar de Brahms *Guten Abend, Gute Nacht.* A estrutura é de uma grande simplicidade: duas estrofes, com codas à maneira de refrão repetido; a linha melódica é entoada duas vezes, de forma idêntica, uma vez por cada estrofe; o acompanhamento pianístico é discreto e moderado; o refrão final só se distingue musicalmente do primeiro por um *diminuendo* sutil que finaliza a brevíssima e bela canção. A persistência da mesma na tradição do cancioneiro das diversas nações é uma boa prova da sua eficácia.

«Pavana por Uma Infanta Defunta», de Ravel

A *Pavana por Uma Infanta Defunta,* obra juvenil de Ravel, é uma criação que se inspira explicitamente numa dança cortesã do século XVI. Contudo, não obstante o seu ritmo binário e a sua indicação de tempo lento, o clima de melancolia e nostalgia sobrepõe-se à dança propriamente dita. Tanto na versão pianística original, de 1899, como na orquestral, de 1910, estamos fundamentalmente perante uma peça de concerto que utilizou eventualmente a forma evanescente de uma dança antiga. Esta

A Pavana por Uma Infanta Defunta, *de Ravel, cuja simplicidade arcaizante se diria surgida dos compassos de uma dança do século XVI, revelou para alguns o afeto do autor por Espanha. Embaixo:* Filipe II e Família Orando, *obra de Pompeo Leoni.*

geireza do que nas suas grandes criações, e quase sempre a aparência dá lugar ao descobrimento de um tesouro. A terceira das *Três Danças Alemãs,* K. 605, popularíssima pelo seu subtítulo, «Passeio de Trenó», constitui um altíssimo expoente de concisão magistral e atrativo imediato. A peça divide-se em três partes, entre as quais sobressai a central, o passeio invernal propriamente dito. A primeira e a terceira são uma marcha, na realidade a mesma, enquanto a parte central é um trio cujo *tempo* adequado é o *andante.* O contraste entre marchas e «passeio» não é só de andamento, mas também de timbre. A primeira marcha faz entrar, na sua nada solene gravidade, um conjunto instrumental em que sobressaem as cordas (sem violetas), o sopro e o pontuado do timbale. Quase sem transição, introduz-se o contrastadíssimo trio, um tema popular onde se destaca a elegante e delicada linha melódica do

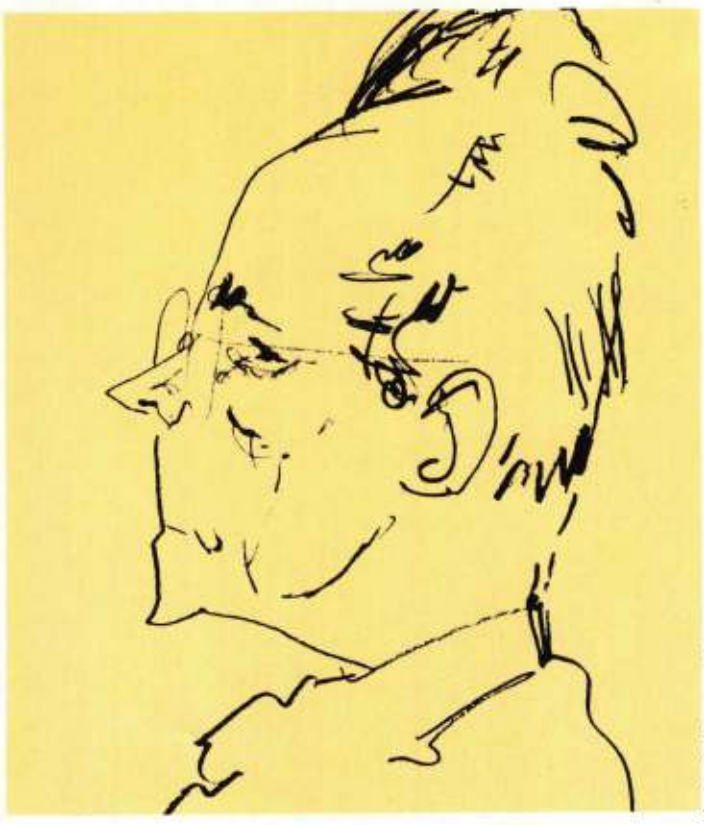
Arquivo Salvat

obra é um bom exemplo do amor de Ravel pelas formas breves. Trata-se, além disso, de um dos exemplos dessa hispanofilia de modo algum folclorista do autor (aí estão o *Bolero*, a *Alborada del Gracioso*, *A Rapsódia Espanhola*, *A Hora Espanhola*...). A *Pavana* é, ainda, uma excelente amostra da diferença fundamental de uma mesma composição raveliana, consoante se destine ao piano ou a conjunto orquestral. O piano sutil de Ravel, herdado sobretudo do de Debussy, tem como contraste e complemento a sabedoria e o brilho da orquestração de quem tão magnificamente soube orquestrar obras próprias e alheias. A breve peça para instrumento de tecla foi preparada em 1910 — oito anos depois da sua estréia por Ricardo Viñes — para um conjunto formado por cordas com surdina, duas flautas, um oboé, dois clarinetes (em si bemol), dois fagotes, duas trompas e harpa. Apesar da mesma linha melódica e carácter do assunto, pode dizer-se que nos encontramos perante duas obras diferentes. O contraste tímbrico da obra orquestral acrescenta uma riqueza impensável à partitura original e possibilita o desfile de uma série de idéias felizes que configuram uma criação distinta, mais brilhante e de contornos mais suaves. As trompas começam com um belo desenho melódico em *pianissimo*, que as cordas sublinham em *pizzicato*. O tema será retomado várias vezes com sutis variantes tímbricas, com separações à maneira de intermédios «atemáticos» em que os prodígios orquestrais fazem esquecer por completo o original pianístico. Quando o tema aparece pela última vez, alterado e mais lento, agora pelo oboé pontuado pelas trompas, sobrevém um diminuto episódio de dissolução sonora, anunciado por um raveliano *glissando* da harpa, até ao acorde final de mínimas e semibreves, que se mantêm *perdendosi*. Obra talvez menor — o tema é francamente «fácil» —, constitui uma das mais significativas amostras do «colorido» raveliano.

A Sinfonia op. 21, de Webern

É sabido que uma das formas maiores mais típicas é a sinfonia. Desde a configuração da forma por Haydn até à sua explosão pós-romântica, com Mahler, a sinfonia sofreu um enriquecimento quantitativo em instrumentação, extensão e transcendência. A única abordagem de Anton Webern à forma sinfônica foi a sua transcendente Sinfonia op. 21, composta em 1928 e dedicada à sua filha Christine. Os dois andamentos desta obra não costumam alcançar os dez minutos e a sua orquestração reduz-se a cordas sem contrabaixos, clarinete, clarinete baixo, duas trompas e harpa. Webern, grande director mahleriano, renunciou por completo ao mundo de Mahler, numa trajetória em que a concisão, a economia de meios e a carga sutil de tensão se afastam do aparatoso figurino pós-romântico. Nesta obra, Webern começou a distanciar-se do seu mestre Schönberg e, a partir do universo deste, criou o seu «cosmo próprio». Assim, uma peculiar concepção contrapontística, uma decidida utilização do silêncio «como música», a plena assunção da técnica dodecafônica, mas reforçada com imitações e variações, a tipicamente weberniana capacidade de síntese de idéias e argumentos, a presença de amplos intervalos, o contraste tímbrico, etc., caracterizam esta obra-chave.

Anton Webern (embaixo, numa caricatura de Dolbin) combinou o método dodecafônico com os meios contrapontísticos da polifonia franco-flamega dos séculos XV e XVI.



Archiv für Kunst und Geschichte

O primeiro dos dois andamentos, *Ruhig schreitend* (quer dizer, *andante tranquillo*), foi apontado diversas vezes como um cânone a quatro vozes em movimento contrário, em que as fórmulas de inversão e retrogradação desenham um jogo melódico caracterizado pelas mudanças tímbricas e as grandes relações interválicas. No começo do primeiro andamento estão presentes tanto o contraste de timbres por sucessão de intervenções como o silêncio que rodeia as notas funcionalmente e, por fim, os amplíssimos intervalos que afastam a melodia weberniana do mundo sonoro pós-romântico.

Pode dizer-se que todo o andamento apresenta uma estrutura tipicamente simétrica, com um eixo divisor de espelho aproximadamente a meio da peça.

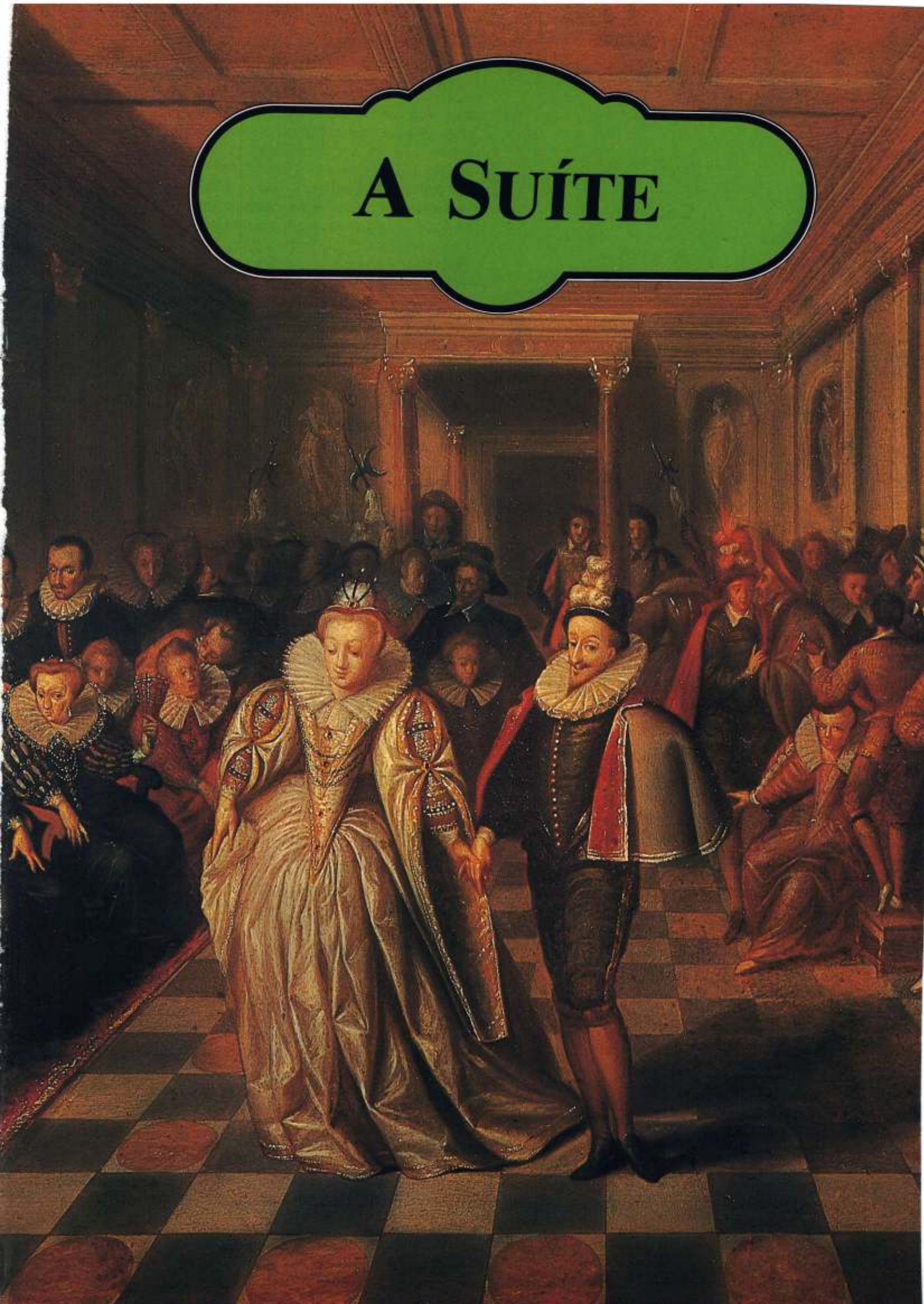
O segundo andamento, «Variações», começa com o enunciado do tema, estritamente dodecafônico, por parte do clarinete (observem-se os intervalos, algumas vezes maiores do que uma oitava):

Os picados e as pausas matizam o papel de cada nota, ou seja, interrompem e configuram a sua função, embora pareçam constituir separações de uma repetição, que não o é, em boa ortodoxia serial. Seguem-se sete variações sobre este tema e uma coda tênue, dissolvida e sutil.

Cada uma destas variações implica a concisa e implacável utilização por parte de Webern de fórmulas diversas de variação, numa inesgotável sucessão. Tal como assinala Leibowitz, a primeira é um duplo cânone a quatro partes em movimento contrário, confiado apenas às cordas. A segunda corre a cargo dos clarinetes, pontuados vivamente por uma das trompas. Na terceira, o contraste dos dois anteriores (primeira, cordas; segunda, sopros) produz-se harmonicamente, quase compasso a compasso (clarinete/cordas; trompas/harpa; clarinete/cordas de novo...). A quarta, como o próprio Webern fez notar, é o centro de todo o andamento, um novo eixo de simetria a partir do qual tudo volta ao ponto de partida. Naturalmente, a simetria é só relativa ou, se preferirmos, heterodoxa. A quinta, sexta e sétima variações correspondem, pois, às três primeiras: a sétima com a primeira, a sexta com a segunda e a quinta com a terceira. A quinta variação exclui os instrumentos de sopro, enquanto a sexta faz o mesmo em relação às cordas. A sétima integra todos os instrumentos e a coda, reflexo da exposição do tema no começo do andamento, alterna-os num jogo final de «saltos» de intervalos e diferenciações tímbricas sucessivas.

Depois da Sinfonia op. 21, o mais alto resultado da lição aprendida por Webern a partir de obras como os seus Op. 6 e 10, já nada podia continuar sendo como dantes na criação musical.

Snark International



A Suíte

Capítulo 11

A suíte

O significado da palavra francesa *suite* no sentido de «série», «sucessão», define a principal característica desta forma musical, que consiste em ser formada por uma sucessão de peças musicais, fundamentalmente, por temas de dança. Do termo «suíte» desprende-se a idéia de uma forma musical tipo mosaico, mais ou menos aberta, na qual se reúnem peças que, em regra, não têm muito em comum, justapostas por vezes de modo tão caprichoso que, se se suprimir uma delas — ou se se introduzir alguma nova —, isso só superficialmente afetará o conjunto da obra.

Mas, acima de tudo, interessa aludir a uma questão terminológica. Pelo menos, até já bem entrado o século XVIII, uma forma musical podia ser designada de maneiras muito diversas e, ao mesmo tempo, uma única palavra podia fazer referência a obras bem diferentes. Assim, o que hoje entendemos habitualmente por suíte expressava-se por uma série de termos diferentes. A palavra por excelência era a francesa *suite,* mas os próprios compositores franceses empregaram freqüentemente o termo *ordre;* a designação italiana *partita* foi muito utilizada pelos compositores alemães, enquanto era pela palavra *sonata* — ou, mais exatamente, *sonata da camera* — que os compositores italianos designavam amiúde uma forma praticamente idêntica à *suite* dos franceses. Podemos, portanto, concluir que suíte, *partita, ordre* e *sonata da camera* são termos que designam uma sucessão de andamentos de dança, aquilo que, em terminologia mais arcaica, se chamara *ballo* ou *balleto.*

A suíte barroca

Pelo menos desde os primeiros momentos do barroco musical, as peças de dança, agrupadas ou não em suítes, foram com freqüência tratadas como música para ser tocada e não necessariamente dançada, constituindo uma das fontes fundamentais de que se nutria a música instrumental.

O conhecimento da suíte é, fundamentalmente, o conhecimento das diferentes peças que a integram, porque

A partir da sua origem em duas danças associadas, a suíte tornou-se uma forma cada vez mais livre. Só nos começos do século XVII surgem as normas estruturais que serão características da suíte clássica. O quadro apresentado em baixo parece representar o informalismo da suíte.

Arquivo Salvat

a suíte pode apresentar as mais diversas disposições. Então, que têm em comum as diferentes peças que formam uma suíte? Na realidade, nada, porque o que se pretende é precisamente a variedade, o contraste de peças que foram simplesmente justapostas. Talvez o único nexo entre elas seja todas terem sido escritas na mesma tonalidade, embora não na mesma modalidade. Assim, as peças de uma suíte em ré maior, por exemplo, serão geralmente escritas em ré maior ou ré menor, o que implica um considerável contraste.

O número de peças de uma suíte é variável. Em muitos casos, reúne uma série de peças da mesma tonalidade, sem a pretensão de formar uma obra fixa, mas permitir que o intérprete retire aquelas que lhe convêm. É esse o caso das suítes de Louis Couperin ou de Marin Marais, nas quais podem aparecer dois ou três exemplos de uma mesma dança. Noutros compositores, em contrapartida, a suíte é claramente concebida como uma obra completa, pelo que seria absurdo prescindir de qualquer número.

Costuma freqüentemente aludir-se a uma estrutura básica de suíte que consiste na sucessão de alemanda *(allemande),* corrente *(courante),* sarabanda e giga, com a possibilidade de colocar um prelúdio ou uma abertura em primeiro lugar e de intercalar outras danças ou *galanterien* entre as duas últimas. Obviamente, esta disposição é muito comum, em particular nas suítes do barroco final, e muito especialmente nas de Johann Sebastian Bach. No entanto, poderíamos citar centenas de casos em que não existe sequer o mais remoto rastro desta estrutura.

De um ponto de vista instrumental, a variedade de possibilidades da suíte é igualmente infinita, como é lógico se levarmos em conta que se trata da forma instrumental por excelência do período barroco. Assim, as suítes podem ter sido escritas para um único instrumento, não só harmônico (cravo, órgão, alaúde, etc.), mas também melódico (violino, violoncelo, viola da gamba, flauta, etc.); também podem ser destinadas a uma grupo de câmara mais ou menos numeroso (instrumento solo e baixo contínuo, etc.), ou estar pensadas para toda uma orquestra.

Exemplo típico da grande permeabilidade das formas barrocas foi a «suíte concertante», verdadeira simbiose da forma suíte com a nova forma concerto. Deste modo, a estrutura da suíte mantinha-se intata, mas adotava a escrita própria do concerto, em que um ou vários instrumentos solistas se opõem à orquestra. É o caso da célebre Abertura em si menor, para flauta e orquestra, de Bach, ou então da Suíte em ré maior para viola da gamba e orquestra, de Telemann, para citar duas obras célebres. A suíte concertante é um exemplo típico da *réunion des gôuts,* ou seja, da combinação do gosto francês e italiano que polarizou toda a música barroca; porque, se a suíte foi uma forma universal durante todo o período barroco, o certo é que, com o aparecimento em Itália do concerto, a suíte se converteu em emblema da música francesa. Por isso, os músicos alemães, na sua ânsia constante de combinar os gostos italiano e francês, cultivaram este delicioso híbrido que é a suíte concertante.

A dança cortesã é um dos elementos fundamentais do desenvolvimento de certas formas no século XVIII, protagonizado por uma corte frívola e uma burguesia que cada vez participava mais no poder. Esta sanguínea de Nicolas Lancret mostra uma Lição de Dança, *do mais puro rococó.*

Giraudon

Influência da dança

Não é de estranhar a grande ligação que, por meio da suíte, se produziu entre a música instrumental barroca e a dança, dado que, se as formas musicais de tipo imitativo e a forma de variação se encontravam já muito desenvolvidas, os compositores dos séculos XVII e XVIII encontravam grandes dificuldades técnicas quando se propunham escrever, fora destes esquemas, música instrumental que tivesse grandes proporções e mantivesse uma coerência interna. A solução deste problema domina a evolução das formas musicais desta época; certamente, a *aria da capo* e a estrutura de *ritornello* dos concertos venezianos de Albinoni ou Vivaldi foram os dois degraus fundamentais desta evolução antes do passo definitivo, que não foi senão o da invenção da forma «sonata ditemática», cujo aparecimento define a chegada do classicismo e a crise final do barroco e da sua principal forma instrumental: a suíte. Enquanto esta busca não foi resolvida, não se pode achar estranho que os compositores se limitassem a agrupar peças breves de estrutura muito simples. Naturalmente, o segredo residia em que essas peças fossem o mais atraentes e variadas possível. Para isso, não podiam deixar de recorrer à grande fonte que a música de dança oferecia. É curioso

que a música barroca, tão pouco nacionalista, reunisse na suíte peças representativas de diferentes países, que eram consideradas não como patrimônio das nações respectivas, mas como patrimônio geral do Ocidente, de maneira bem diferente do ar exótico que possuíam as *turqueries* ou algumas danças polacas ou hispânicas, que se citavam como algo inabitual e tinham um claro sentido de *bizarrerie*.

Por outro lado, não podemos esquecer o importantíssimo papel desempenhado pela dança na vida social das classes cultas e populares durante as épocas renascentista e barroca.

Já em 1528, Baldassare da Castiglione se referia à dança como uma das artes que o cortesão devia dominar. Obter este domínio não devia ser coisa fácil, uma vez que «ao dançar, um único passo ou um único movimento que se faça com bom ar e não forçado denuncia de imediato o saber de quem dança». A naturalidade e descontração eram as virtudes máximas do dançarino. «Micer Roberto dança melhor do que todos, pois, apesar de se mostrar muito descontraído, não deixa cair a capa nem as sapatilhas, e assim vai dançando sem olhar para nada.» Não menos perigos oferecia a dança para a mulher renascentista, que, «se alguma vez lhe disserem que dance, toque ou cante, deve esperar primeiro que lho peçam um pouco; e, quando o fizer, que o faça com um certo recato, que não a chegue a embaraçar, mas sirva apenas para mostrar uma vergonha natural de mulher casta, a qual é contrária ao impudor». Apesar disto, os excessos cometidos na dança são uma nota que acompanha muitas das peças da suíte. Era o caso da galharda, que, para Praetorius, era «invenção do Demônio, cheia de gestos obscenos e vergonhosos e de movimentos imoderados», o que não impedia que a própria rainha Isabel de Inglaterra a dançasse na sua versão mais simples, a *volta*, com o conde de Leicester, como mostra um célebre desenho da época.

Esta naturalidade contrasta com o complicado e solene cerimonial que caracterizava os bailes das cortes de Luís XIV e Luís XV. Na França do Rei-Sol, todos os atos sociais, religiosos e culturais eram orientados no sentido de aumentar o prestígio pessoal do monarca e a glória de França. Por isso, a dança manifestou-se em duas formas fundamentais: bailados e danças cerimoniais. Estas danças giravam inteiramente em torno da pessoa do rei e a sua riqueza e solenidade conseguiram encher de admiração todas as cortes européias. Os cortesãos setecentistas estudavam a arte de dançar desde a primeira infância e praticavam-na várias vezes por semana com um professor particular. Era tal a vigência e importância da dança na época que as danças constituíam, através da suíte, a parte mais importante da música instrumental.

Titus

Em As Bodas de Canã, *o Veronês (1528-1588) plasmou, ao gosto veneziano, o fausto das festas cortesãs, em que os músicos tinham um papel importante. Em primeiro plano aparece o pintor.*

Na corte dos Luíses, a dança não era um simples meio de distração galante, mas constituía parte de um cerimonial cortesão. À direita: ilustração de O Professor de Dança, *de Rameau, editado em 1725.*

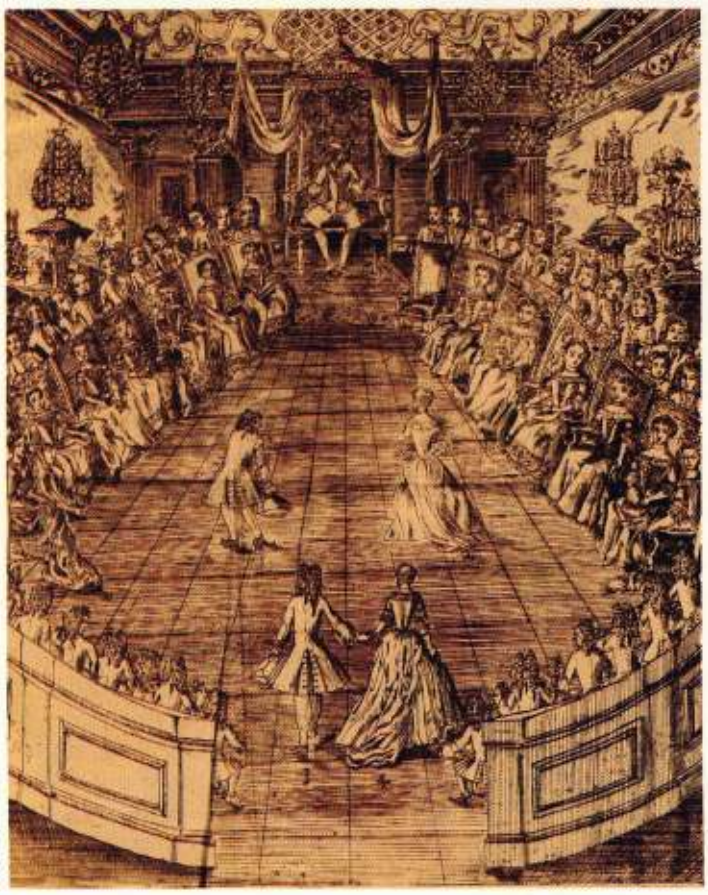
As danças da suíte barroca

Como dizíamos mais acima, as danças que podem aparecer numa suíte são numerosíssimas, pelo que só focaremos as mais freqüentes e significativas. Todas elas têm em comum a simplicidade, se bem que, ao longo do período barroco, se tivessem ido complicando, as suas dimensões tivessem aumentado e se tivessem introduzido seções de desenvolvimento mais ou menos amplas.

As danças da suíte possuem, geralmente, uma estrutura binária do tipo **A-B**, que chegou a denominar-se «estrutura tipo suíte». Na parte **A** expõe-se o tema principal da dança no tom da suíte, que, por meio de imitações, progressões, etc., é desenvolvido segundo um processo mais ou menos modulante, ou seja, que passa por diferentes tonalidades, para terminar numa cadência, geralmente no tom da dominante do tom principal, no relativo maior se o tom principal era menor, ou então, embora mais raramente, no mesmo tom do começo.

A segunda parte, **B,** desfaz o caminho modulante da primeira, para conduzir de novo ao tom do começo. É freqüente que o tema da seção **B** proceda mais ou menos diretamente do da primeira parte, conservando umas vezes a sua forma primitiva (embora variando a sua tonalidade), enquanto noutras aparece modificado ou tratado em movimento contrário.

Tanto a parte **A** como a **B** se repetem de forma idêntica, de modo que o resultado será **AA-BB.** A repetição de cada seção tem, por um lado, o interesse de alongar as peças e, por outro, o de permitir que o intérprete ornamente o que acaba de tocar, enriquecendo-o com a



Arquivo Salvat

sua fantasia e exibindo a sua habilidade. No entanto, embora este caso seja o mais freqüente, algumas peças da suíte não se adaptam a este esquema: é o caso do prelúdio ou abertura, que pode seguir modelos muito diferentes, tanto da chacoina ou passacalha, que mantêm a estrutura de variações que é própria delas, como do rondó.

O rondó não é senão uma estrutura de coplas e estribilho (*couplets e refrain* escreviam os músicos franceses) do tipo **AbAcAd...** O estribilho aparece amiúde escrito apenas no começo da peça, embora o intérprete deva tocá-lo no final de cada copla. Este estribilho ou refrão é, geralmente, breve e contagioso, a fim de contrastar com as diferentes coplas, que podem estar escritas noutra tonalidade. Mais do que uma dança, o rondó é um esquema formal, de modo que muitas danças da suíte adotavam a sua estrutura. Assim se podem achar gavotas em rondó (como a célebre da *Partita* n.º 3, para violino, de Bach), minuetos em rondó, etc.

Antes de entrar na análise das principais danças da suíte, convém observar que as características, e sobretudo a velocidade das mesmas, variam com enorme freqüencia consoante os autores que nos falam delas. Só o conhecimento profundo destes problemas possibilitará ao intérprete dar a cada dança o caráter que lhes corresponde. Infelizmente, é muito comum interpretar as suítes de forma que todas as danças soem de modo muito parecido, produzindo uma sensação de monotonia.

Prelúdio e abertura francesa

Embora o Prelúdio —ou Abertura— não seja uma dança nem seja exclusivo da suíte, não se pode falar desta forma musical sem se referir a ele. O prelúdio segue, geralmente, uma escrita bastante livre, semelhante à que encontramos em fantasias, caprichos, tocatas, etc,, nos quais as imagens imitativas ou de tipo improvisado desempenham um papel importante. Por vezes, apontaram-se como possível origem do prelúdio os improvisos livres que os alaudistas realizavam, antes de começar a tocar, para se certificarem da correta afinação do seu instrumento. Isto deu origem a um curiosíssimo tipo de prelúdio cultivado por alguns compositores franceses: o prelúdio sem medida, ou *prélude non mesuré*, gênero que passou do alaúde para a viola de gamba e para o cravo. Neste tipo de prelúdio, sem qualquer indicação rítmica, a escrita é composta por uma longa série de semibreves entrelaçadas por elegantes arabescos —quase hieroglíficos— de complicadas ligaduras. A liberdade do intérprete é, portanto, praticamente absoluta, embora sejam muitos os problemas de interpretação levantados por estas obras em que a música está só insinuada.

Dentro da diversidade de formas que as peças introdutórias podem apresentar, encontramos uma perfeitamente definida e que haveria de converter-se na mais empregada, desde que Jean-Baptiste Lully fixou a sua forma: a Abertura à francesa, que abre não só inumeráveis suítes e bailados como também óperas, oratórios, concertos, fantasias, sonatas, etc. Este tipo de abertura segue o esquema ternário **A-B-A'** (lento-rápido-lento), embora por vezes falte a seção final.

A introdução lenta (e a conclusão, se existir) caracteriza-se pela solenidade pomposa do ritmo com

O alaúde foi o instrumento mais habitualmente utilizado desde a baixa Idade Média até meados do século XVIII. Por esta razão, é o mais reproduzido na pintura da época, como instrumento solista ou de acompanhamento. A dedilhação prévia do executante, realizando rápidas escalas para agilizar os dedos ou afinar o instrumento, deu origem, segundo alguns tratadistas, à forma que depois foi conhecida por prelúdio. No quadro O Professor de Música, *de Cornelisz Duyster (1599-1635), o jovem virtuose afina as cordas do alaúde.*

pontos de aumentação. Este ritmo pontuado deve ser interpretado de maneira exagerada, prolongando a nota longa e encurtando a curta, de modo que aquilo que o autor escreveu ♩. ♪ deve ser interpretado como ♩. 𝅘𝅥𝅯 ou então ♩. 𝄾𝅘𝅥𝅯.

Esta leitura de ritmos *pontés* possui, logicamente, uma série de regras que o intérprete deve conhecer a fundo, se não quiser distorcer a obra.

A seção rápida, **B,** da abertura francesa contrasta com a anterior não só pela sua maior velocidade, mas também pelo seu virtuosismo, pelo seu estilo fugado e a sua grande elaboração contrapontística. A conclusão lenta, **A′,** no caso de existir, relaciona-se temática e ritmicamente com a introdução inicial.

A alemanda

Esta dança, que abre, com freqüência, a suíte, caracteriza-se pelo seu ritmo a dois ou quatro tempos e, sobretudo, pelo seu típico começo em anacruse (ou seja, com uma nota breve não acentuada, imediatamente antes da primeira parte acentuada do compasso), que lhe dá uma personalidade inconfundível. É muito comum a alemanda não possuir um autêntico tema principal.

Em relação ao andamento, existem dois tipos de alemanda: um rápido e outro lento. Assim, em 1676, escrevia Thomas Mace no seu *Musick's Monument* que a alemanda é «muito alegre e ligeira»; em 1690, James Talbot afirmava que era «um pouco mais rápida e ligeira» do que a pavana (sendo a pavana de andamento

grave e majestoso, segundo o mesmo autor). Johann Gottfried Walther, amigo e parente de Johann Sebastian Bach, escreve, em 1732, que era «um andamento sério e digno, que deve ser interpretado como tal», enquanto Rousseau observa que «tem muita alegria» e que, por conseguinte, se marca a dois tempos.

Os compositores especificaram amiúde nas suas peças «alemanda grave», dando a entender com isso que existia outra menos grave. A alemanda grave foi utilizada nos *plaintes* ou *tombeaux*, elegias ou prantos musicais muito em moda na França barroca.

A corrente

A corrente, em francês *courante*, é uma das danças que apresentam mais variedades. Thoinot Arbeau fala-nos na sua *Orchésographie* (1589) de uma *courante* de compasso binário de $^{2}/_{2}$, que deve ter desaparecido prematuramente, porque nenhum grande compositor a cultivou. Todas as correntes barrocas estão escritas em ritmo ternário de $^{3}/_{2}$, $^{3}/_{4}$ ou $^{6}/_{4}$ (obtido pela união de dois compassos de $^{3}/_{4}$).

Nas do tipo ternário, podemos distinguir duas diferentes: a corrente italiana, rápida e de ritmo claro e simples, e a corrente francesa, de um ritmo mais complexo e sofisticado, que cria, em regra, uma bela ambigüidade entre os ritmos de $^{6}/_{4}$ e $^{3}/_{2}$. Isto exige um *tempo* firme, que o sentido etimológico não admite.

Thomas Morley contrapôs em 1597 a *volta*, «que se eleva e salta», à *courante*, «que atravessa e corre». Mace, em 1676, falou dela como mais rápida do que a, para ele, lenta galharda. Walther, em 1732, disse que o ritmo da corrente é «o mais solene de todos»; de modo parecido, lemos em Rameau-D'Alembert (1752) que a «sarabanda é, no fundo, um minueto lento e a corrente uma sarabanda muito lenta». Por último, Quantz, também em 1752, escreveu que «a entrada, a *loure* e a corrente se executam majestosamente e o arco é destacado em cada semínima, quer tenha ou não ponto».

Não obstante estes testemunhos, muitos intérpretes costumam executar freqüentemente as correntes francesas a grande velocidade, o que constitui um erro.

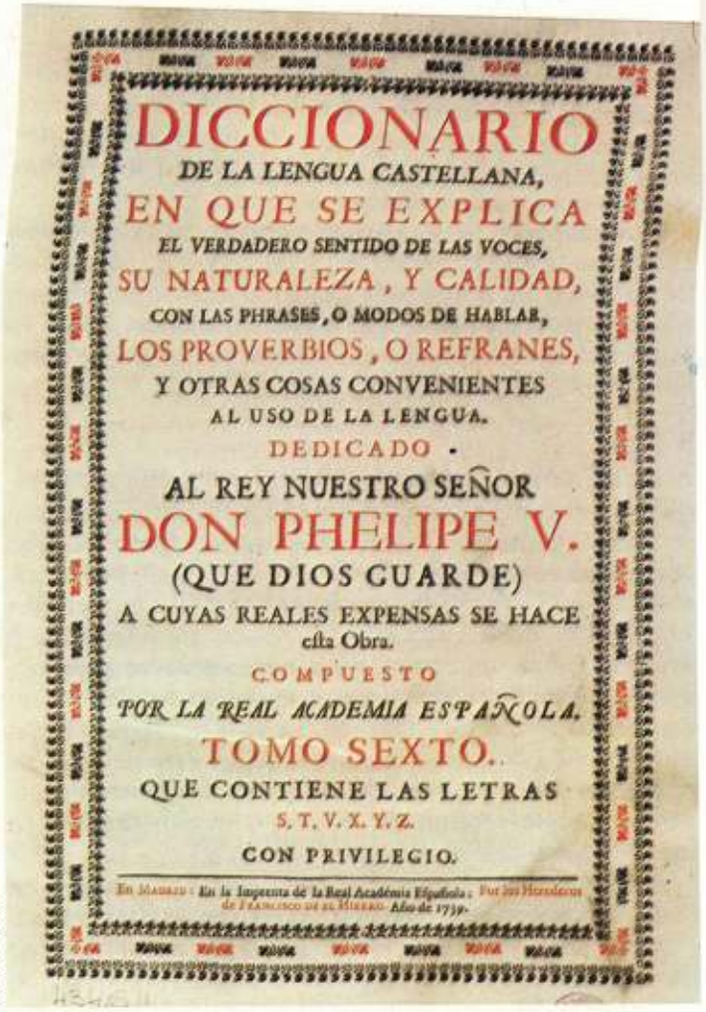
A sarabanda

A espanhola *zarabanda* (em português, sarabanda; em francês, *sarabande*) não levanta menos problemas de interpretação do que as danças anteriores. Originariamente foi uma dança rápida, descontraída e alegre. Joan Corominas, no seu *Diccionário Etimológico de la Lengua Castellana*, escreveu: «A única coisa que consta desta dança é que é oriunda de Espanha e é provável que tenha sido também aqui que se criou a palavra com materiais puramente hispânicos.» A primeira documentação que Corominas dá para esta palavra é de 1539. Em 1611, Covarrubias, no seu *Tesoro*, definiu-a assim: «Dança bem conhecida nestes tempos, se a não tivesse destronado a sua amiga chacona; é alegre e lasciva, porque se faz com meneios descompostos do corpo. Embora todas as partes do corpo se mexam, são os braços que fazem mais ademanes, fazendo soar as castanholas». Ainda em 1739, o *Diccionario de Autoridades* se referia à sarabanda como dança rápida.

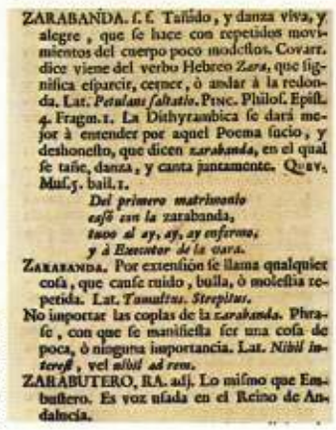
Numa passagem de *El celoso extremeño*, Cervantes escreveu: «Que direi do que elas sentiram quando o ouviram tocar o *Pésame de ello hermana Juana* e acabar com o endemoninhado som da sarabanda, então novo em Espanha? Não ficou velha sem dançar; nem moça que não se desmanchasse.» A sarabanda foi, inclusive, o fruto proibido dos moralistas dos séculos XVI e XVII.

A palavra teve um rápido êxito internacional: em França aparece documentada pela primeira vez em 1605 e em Inglaterra em 1607, se bem que o seu caráter devesse mudar por completo.

Dada a confusão existente acerca desta dança, poderíamos esquematizar o problema citando os diferentes tipos de sarabanda em grau decrescente de velocidade: sarabanda espanhola, sarabanda inglesa do século XVII, sarabanda italiana (um pouco mais moderada), sara-


DICCIONARIO
DE LA LENGUA CASTELLANA,
EN QUE SE EXPLICA
EL VERDADERO SENTIDO DE LAS VOCES,
SU NATURALEZA, Y CALIDAD,
CON LAS PHRASES, O MODOS DE HABLAR,
LOS PROVERBIOS, O REFRANES,
Y OTRAS COSAS CONVENIENTES
AL USO DE LA LENGUA.
DEDICADO
AL REY NUESTRO SEÑOR
DON PHELIPE V.
(QUE DIOS GUARDE)
A CUYAS REALES EXPENSAS SE HACE
esta Obra.
COMPUESTO
POR LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.
TOMO SEXTO.
QUE CONTIENE LAS LETRAS
S. T. V. X. Y. Z.
CON PRIVILEGIO.
En Madrid: En la Imprenta de la Real Academia Española. Por los Herederos de Francisco del Hierro. Año de 1739.

Arquivo Salvat


ZARABANDA. f. f. Tañido, y danza viva, y alegre, que se hace con repetidos movimientos del cuerpo poco modestos. Covarr. dice viene del verbo Hebreo *Zara*, que significa esparcir, cerner, ò andar à la redonda. Lat. *Petulans saltatio*. Pinc. Philos. Epist. 4. Fragm. 1. La Dithyrambica se dará mejor à entender por aquel Poema lucio, y deshonesto, que dicen *zarabanda*, en el qual se tañe, danza, y canta juntamente. Quev. Mus. 5. bail. 1.

Del primero matrimonio
está con la zarabanda,
todo al ay, ay, ay inferno,
y à Executor de la cara.

Zarabanda. Por extension se llama qualquier cosa, que cause ruido, bulla, ò molestia repetida. Lat. *Tumultus. Strepitus.*

No importar las coplas de la *zarabanda*. Phrase, con que se manifiesta ser una cosa de poca, ò ninguna importancia. Lat. *Nihil interest, vel nihil ad rem.*

ZARABUTERO, RA. adj. Lo mismo que Embustero. Es voz usada en el Reino de Andalucía.

Arquivo Salvat

De 1726 a 1739 publicou-se em Madrid o Diccionario de la lengua castellana, *mais conhecido como* Diccionario de Autoridades, *porque o uso de cada uma das palavras era autorizado pela citação de um escritor clássico. Esta obra serviu de base ao futuro dicionário normativo da Academia Real Espanhola. Nas imagens, o frontispício da primeira edição do sexto volume e a página com a definação de sarabanda.*

banda francesa (lenta), sarabanda alemã (muito lenta, especialmente na obra de Bach).

A sarabanda foi levada de França pelos compositores alemães, que a tornaram cada vez mais lenta, como acontece nas suítes de Bach, cuja textura contrapontística e complexidade harmônica exigem uma interpretação particularmente lenta.

Ritmicamente, a sarabanda caracteriza-se pelo seu compasso ternário, geralmente de $^3/_4$ ou $^3/_2$, com a particularidade de a segunda parte do compasso possuir um acento secundário, que é preciso marcar. Entre as muitas fórmulas rítmicas que podem apresentar, é particularmente freqüente a seguinte: ♩ ♩. ♪.

A giga

A giga é uma das danças que encerram com mais freqüência a suíte barroca. Quase todos os tratadistas antigos coincidem em que é uma dança rápida. A giga escreve-se em compasso de $^3/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$ e, mais raramente, $^6/_4$. O ritmo de subdivisão ternária confere-lhe um caráter de balanceamento muito característico e atraente. Segundo Joan Corominas, a palavra giga procede do francês antigo *gigue,* que deriva do alemão antigo *Gîga,* termo que deu em alemão moderno *Geige,* que significa «violino». O curioso é que esta palavra parece estar relacionada com um verbo germânico e francês que tinha sentido de «oscilar», «bambolear-se», o que se ajusta perfeitamente a esta dança.

A giga é uma das danças mais empregadas fora da suíte, sobretudo em sonatas e concertos. O ritmo característico das gigas antigas é ♩.♫ ♩.♫, semelhante ao da siciliana e da *loure,* mas mais rápido. Durante o barroco avançado, no entanto, os ritmos mais habituais são ♩ ♪ e ♩♩♩ ; este último, com as duas primeiras colcheias ligadas e a terceira longa.

Em 1752, Quantz escreveu: «A giga e o canário têm o mesmo tempo. Se estão em compasso de $^6/_8$, terá um batimento (do coração humano) por cada compasso» (o que significaria uma velocidade muito rápida de ♩. = = 160). «As gigas», acrescenta, «são tocadas com uma arcada curta e leve.» O compositor e teórico Georg Muffat esclarece: «As gigas e canários, seja como for que se marque o compasso, devem ser tocados extremamente depressa.» Por seu turno, Rameau-D'Alembert escreveram, em 1703: «A giga não é, no fundo, senão uma *loure* muito rápida, em que o movimento é muito acelerado.»

A única exceção que conhecemos no que se refere à rapidez da giga é a de J. P. Freillon-Poncein, que, em 1700, disse que «o compasso se marca por um 4 e um 6 e se bate a duas partes graves.»

A «loure»

A *loure* é uma dança não muito corrente. O seu ritmo é semelhante ao da siciliana e ao da giga antiga, mas mais lento. Escreve-se geralmente em compasso $^6/_4$, embora, por vezes, também em $^3/_4$. O começo é amiúde em anacruse e o seu ritmo mais comum é ♩ ♪♩ ♩ ♪♩ .

Johann Gottfried Walther definiu-a, em 1732, como «uma peça ou dança, normalmente em $^6/_4$, para ser tomada de uma maneira digna e lenta. A primeira nota de cada metade de compasso tem um ponto de aumentação, o qual deve ser bem prolongado». Segundo Quantz, «*l'entrée,* a *loure* e a *courante* são executadas majestosamente». A dança *loure* não deve ser confundida com a indicação, que aparece em muitas peças barrocas, *lourer* ou *louré,* que expressa a necessidade de uma interpretação *inégal,* ou seja, desigualando por prolongamento a primeira de cada duas notas.

A siciliana

De ritmo semelhante ao da *loure* e ao da giga antiga, a siciliana é mais rápida do que aquela e mais lenta do que esta. Os seus ritmos característicos são ♩.♫ y♩ ♪, o que lhe dá uma caráter de suave oscilação que pode evocar o da barcarola. Dança suave e amena, faz lembrar amiúde o clima e os desenhos das pastorais barrocas. Escreve-se, geralmente, em compasso de $^6/_8$ e também no de $^{12}/_8$.

Quantz definiu-a assim em 1732: «Uma *Alla siciliana,* em compasso de $^{12}/_8$ com notas com ponto de aumentação, deve ser tocada muito simplesmente, quase sem trilos e não muito lentamente. Não se podem empregar muitos ornamentos, porque é uma imitação de uma dança de pastores sicilianos. Esta regra é também válida para as *musettes* e *bergeries* francesas.»

A gavota

Tal como o minueto, a *loure* ou a burré *(bourrée),* a gavota é uma das danças que mais freqüentemente aparecem aos pares. Deste modo, as gavotas I e II formam uma única peça de tipo ternário, já que se interpreta, primeiro, a gavota I, em seguida a gavota II e, por último, sem interrupção, volta a tocar-se a gavota I, desta vez sem repetições. A segunda dança, freqüentemente escrita de outro modo, costuma ter um caráter mais lírico e expressivo do que a primeira e desempenha o mesmo papel que o trio das sonatas ou sinfonias clássicas.

A gavota escreve-se geralmente em compasso de $^2/_2$ ou $^4/_4$. Os temas, anacrúsicos ou não, costumam acentuar, em particular, a primeira parte do compasso.

Para Quantz (1752), «a gavota é quase igual ao rigodão: tem, no entanto, um movimento mais moderado». É mais flexível a definição de Rameau-D'Alembert (1752): «A gavota é a dois tempos, composta por duas repetições, cada uma de quatro, oito ou doze compassos: o movimento da gavota é ora lento, ora rápido, mas nunca muito vivo, nem excessivamente lento.» Em contrapartida, Freillon-Poncein escreveu, no ano de 1700, que as gavotas são «melodias mais graves e mais sérias do que os rigodões e burrés, e em que as expressões são mais emocionantes [...] O compasso marca-se por um 2 e deve ser marcado lentamente». Além da forma de gavotas encadeadas, a gavota aparece amiúde em rondó.

A burré

A burré é uma dança muito parecida com a gavota, com a qual é freqüentemente confundida. Muitos tratadistas consideram *bourrée* e rigodão como praticamente sinônimos. Normalmente, escreve-se em $^2/_2$ ou $^4/_4$, e são típicos os ritmos sincopados e o anacruse de quarto compasso.

No seu *Tratado* de 1752, Quantz escreveu que «uma *bourrée* e um rigodão executam-se com alegria e com uma arcada curta e leve». Nos *Éléments de musique,* de Rameau-D'Alembert (1752), lemos que «a *bourrée* é quase a mesma coisa que o rigodão.»

Snark International

Desde meados do século XVII e até finais do XVIII, o minueto foi a mais importante dança entre a aristocracia. Então dançava-se com um ar frívolo, elegante e gracioso, como mostra O Minueto, *de Tiepolo (1696-1770), longe do falso amaneiramento de posteriores recriações teatrais.*

A diferença fundamental entre a gavota e a *bourrée* reside no ar elegante e senhorial daquela ante o caráter incisivo e um pouco picante da segunda.

O minueto

O minueto, dança relativamente pouco importante dentro da suíte barroca, seria a única que passaria para a sonata e a sinfonia clássicas, adquirindo grande importância neste período. Desde Praetorius crê-se que deriva da *branle* de Poitou, mas, como afirma Robert Donington, tem muito em comum com a galharda renascentista. Talvez a importância do minueto clássico nos faça pensar nesta dança como algo refinado, sutil, cerimonioso e decadente.

Pelo contrário, o minueto é uma dança de ritmo claramente definido e ar vigoroso, se bem que seja certo que, com o tempo, foi suavizando os seus contornos e moderando a velocidade, à medida que ia deixando de ser dançado. Muitos tratadistas antigos referem que o minueto se escreve a três partes, mas marca-se a duas (ou seja, como um compasso de $^{6}/_{4}$, formado pela sucessão de dois de $^{3}/_{4}$). Isto deve-se à ambivalência entre o passo moderado em que se dança e a rapidez da música, muito veloz para ser marcada a três partes.

Normalmente, as fontes antigas apresentam o minueto como uma dança muito rápida (Talbot, Brossard, Masson), enquanto as fontes mais tardias falam do seu caráter moderado. Para Quantz, «o minueto toca-se de uma maneira que quase leva ou eleva o dançarino, e nele as semínimas são marcadas com uma arcada um pouco pesada, embora curta.»

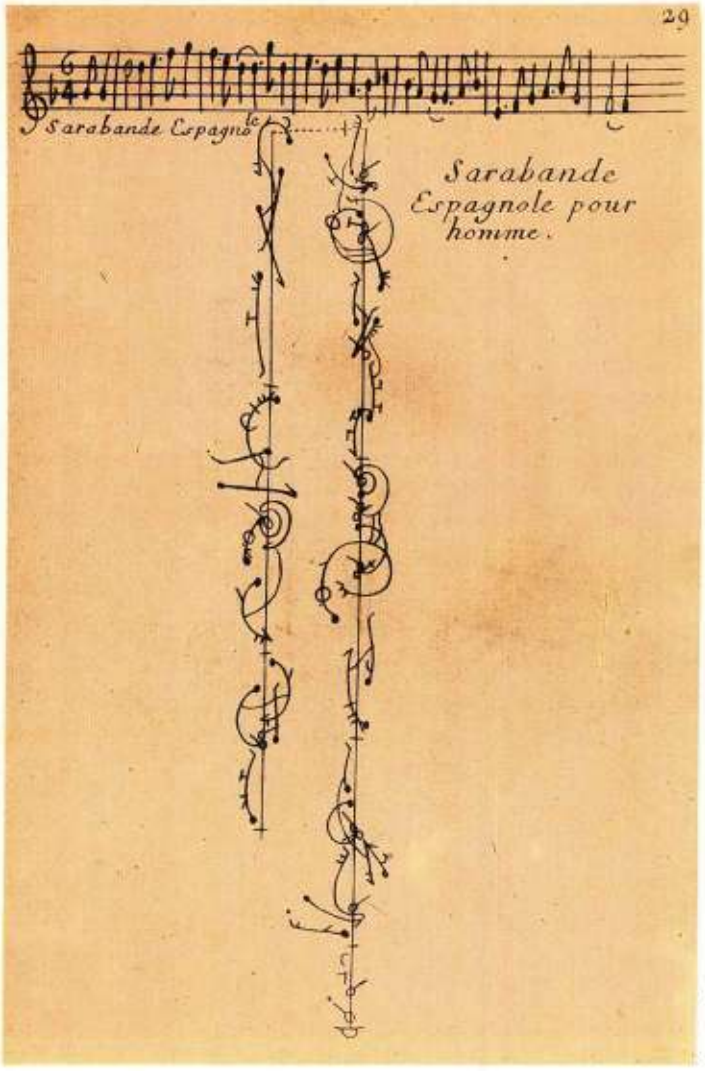
A chacoina e a passacalhe

Os tratadistas de todos os tempos esforçaram-se por diferenciar estas duas danças, que, na realidade, são a mesma coisa, como demonstram alguns exemplos em que o próprio autor as intitula com as duas etiquetas (*«Passacaille ou chaconne»*, como no começo da última peça da primeira suíte das *Pièces de violes,* de François Couperin).

As diferenças apontadas por uns e outros autores são, amiúde, absolutamente contraditórias. Assim, por exemplo, em 1752, Rameau-D'Alembert escreveram que «a passacalhe só difere da chacoina porque é mais lenta e porque, em geral, começa batendo (sobre o tempo, no dar do compasso)». Em contrapartida, na mesma data, Quantz precisava o contrário: «Uma *passacaille* é igual [à chacoina], mas toca-se um pouco mais depressa.»

Arquivo Salvat

A chacoina é possivelmente de origem americana. Em cima: gravura inglesa que mostra o seu diagrama coreográfico.



Arquivo Salvat

A sarabanda foi popular em Espanha nos séculos XVI e XVII. À direita: melodia de uma sarabanda espanhola e indicações coreográficas.

No entanto, a maior parte dos tratadistas afirmam que a passacalhe é mais lenta do que a chacoina. Uma e outra oferecem a particularidade de aparecer com freqüência na suíte como última peça — sem se adaptar aos esquemas próprios das danças da suíte (forma binária e de rondó). Pelo contrário, as duas apresentam quase sempre um esquema de temas e variações e costumam escrever-se a três partes, embora haja exemplos em compasso binário ou quaternário (como *La favorite*, de François Couperin).

O principal atrativo destas belíssimas formas reside na liberdade com que as vozes se movem sobre um *ostinato* breve e rígido que aparece geralmente no baixo, por vezes mais ou menos ornamentado. Para que este contraste entre a fantasia e a norma seja eficaz, é imprescindível que o *tempo* não varie. Assim o disseram alguns tratadistas da época, como Rousseau, que afirmou que, na chacoina, «se passa e volta a passar do maior ao menor [...] e do grave ao alegre, e do doce ao vivo, sem nunca acelerar nem atrasar o compasso». A afirmação de Robert Donington de que, em alguns casos, se pode variar o *tempo* ao longo da obra parece-nos discutível.

O «doble»

O *doble* não é uma dança, e, no entanto, este título aparece muito freqüentemente na suíte barroca. Não se trata mais do que uma repetição, ricamente ornamentada, da dança que se acaba de executar, pelo que é um tipo de variação. O *doble* não varia nem o compasso, nem a velocidade, nem o fundamental da harmonia, nem sequer, em regra, o número de compassos. O *doble* serve, normalmente, para o intérprete fazer uma exibição de tipo virtuosístico. Se houver mais do que uma repetição ornamentada, à primeira chamar-se-á *doble*, à segunda *triple*, etc.

Variar a velocidade entre uma dança e o seu *doble* é uma prática comum, embora dificilmente justificável.

A suíte durante o período clássico

A crise do barroco musical, a invenção da forma «*allegro* de sonata bitemática» e, como conseqüência, o apogeu da forma sonata (com o trio, quarteto, quinteto e outras formas de câmara incluídas), da sinfonia e do concerto, foram as principais causas, a partir de meados do século XVIII, da decadência progressiva da suíte, que desapareceu de forma quase radical com esse nome no espaço de poucos anos.

Alguns exemplos muito tardios de suíte, como a belíssima Suíte em dó maior, K. 399, de Mozart, têm um claro sentido de *pastiche* arcaizante (naturalmente, no melhor sentido da palavra).

A cassação, serenata, divertimento, noturno (em sentido bem diferente do utilizado por Chopin e outros compositores românticos) foram os herdeiros da suíte bar-

roca. Trata-se de formas consideradas como menores, destinadas com freqüência ao uso «ao ar livre», e concebidas quase sempre como música de circunstância, em que o cunho da suíte é relativamente tênue, reduzido ao aparecimento de algumas danças (minuetos, polacas, marchas...) e ao fato de possuir um número determinado de andamentos que se sucedem sem ordem aparente. Com freqüência, os tempos destas obras adotavam formas mais complexas (e de maior extensão) do que as danças da suíte, como a forma sonata, a estrutura de tema com variações, o minueto de sonata, etc.

Do ponto de vista instrumental, as possibilidades são diversas, já que podem ser interpretadas por pequenos grupos de câmara (a partir de um par de instrumentos) ou uma orquestra, embora fossem especialmente comuns as obras destinadas a grupos de instrumentos de sopro, muito aptos para serem tocados ao ar livre.

Apesar da beleza de obras deste tipo escritas por Mozart, Haydn ou pelo próprio Beethoven, trata-se, sem dúvida, de uma forma musical em decadência e destinada a morrer.

A suíte moderna

Depois do desaparecimento da suíte barroca, a palavra «suíte» foi aplicada a obras que só têm em comum o fato de serem formadas por uma série de peças que se sucedem. Assim, *o termo «suíte» converteu-se numa espécie de miscelânea que designa tudo o que não se encaixa* noutras etiquetas, pelo que a sua forma é totalmente livre. Pode acontecer que o título «suíte» tenha uma clara conotação neoclassicista (como nas suítes orquestrais de Tchaikovsky, por exemplo), que tenha sido concebida como tal ou que se aplique a uma seleção de peças extraídas de uma obra mais ampla (uma ópera, um bailado, etc.). Neste sentido, pode falar-se da «1.ª suíte» de *Dafnis e Cloé*, de Ravel, ou da suíte da ópera *Carmen*, de Bizet. Qualquer tentativa de descrição mais precisa da suíte moderna revelar-se-ia inexata. □

Arquivo Salvat

Na fachada da Ópera de Paris encontra-se, desde 1869, o grupo escultórico A Dança, *de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875). A ronda incansável das jovens bacantes, dançando nervosas e alegres em volta de um jovem deus, feriu provavelmente a sensibilidade dos súditos do imperador Napoleão III, que preferiam as bailarinas cobertas com tutus no palco da Ópera.*

Obras representativas

Capítulo 12
A suíte desde o barroco até hoje

Uma suíte de Telemann

Telemann foi um dos mais importantes representantes da *réunion des goûts,* ou seja, da combinação dos estilos franceses e italianos que dominou o panorama musical barroco. É exemplo típico desta atitude, que todos os músicos alemães adotaram, a «suíte concertante». Nela, mantém-se totalmente a estrutura da suíte francesa, mas usa-se a escrita própria do concerto para solista inventado pelos italianos, a que a França fechou as suas portas durante várias décadas.

A Suíte em lá menor, para flauta de bisel, cordas e contínuo, de Telemann, é um exemplo típico deste gênero. A flauta toca umas vezes em uníssono com os primeiros-violinos, enquanto, outras, se contrapõe à orquestra. No caso das danças encadeadas por pares, a primeira dança é executada pela orquestra, enquanto a segunda é confiada à flauta acompanhada pelo baixo contínuo, para, com o *da capo,* voltar a ouvir-se a orquestra sozinha.

A obra começa com uma abertura francesa, de estrutura **A-B-A,** em que a solenidade do começo, com os seus característicos ritmos *pointés* (ou seja, com pontos de aumentação que devem exagerar-se quase até um duplo ponto), contrasta com a vitalidade do contrapontístico *Allegro* em $^{6}/_{8}$. Pela primeira vez, aparece a oposição entre *solo* e *tutti,* própria do concerto italiano. No final desta seção volta-se à majestosa solenidade do ritmo inicial. A fama de Telemann como autor de aberturas francesas foi muito grande já na sua época, chegando o grande flautista e teórico Johann Joachim Quantz a escrever no seu célebre *Tratado* o seguinte juízo: «A abertura deve a sua origem aos franceses. Lully deu bons modelos, mas alguns compositores alemães, sobretudo Händel e Telemann, ultrapassaram-no largamente.»

Em seguida, encontramo-nos perante uma dança dupla, intitulada de modo literário ao estilo francês: *Les plaisirs.* Trata-se seguramente de uma burré de ritmo descontraído e alegre, recolhida na segunda seção pela flauta num belo «movimento perpétuo» de elegante virtuosismo.

O *Air à l'italienne* (o afrancesado Telemann empregou o francês até para intitular esta peça) é um desses andamentos que aparecem na suíte sem necessidade de serem de dança. Trata-se de uma *aria da capo* **(ABA),** em que a seção central é rápida e o começo (que se repete) lento. A repetição de **A** serve para que o solista exiba o seu talento como ornamentador, ao longo de uma melodia belíssima, cheia de uma emotividade nitidamente italiana.

Os minuetos I e II demonstram como esta dança não tem, na época barroca, nada de amaneirado nem adocicado. Pelo contrário, estamos perante dois minuetos cheios de decisão rítmica, garbo e excelênca. Com a *réjouissance* («regozijo») depara-se-nos outro andamento de suíte que não coincide com nenhuma dança. Numa escrita de grande virtuosismo, solista e orquestra estabelecem um diálogo cheio de energia e vivacidade. O *passepied* é uma das danças mais rápidas que aparecem na suíte. Esta, escrita como é habitual em $^{3}/_{8}$, possui uma graça e um sentido de humor extraordinários.

A obra fecha com uma polaca, dança empregada muito freqüentemente por Telemann. A polaca barroca não tem quase nada que ver com as polacas românticas de Chopin. Trata-se de uma dança de $^{3}/_{4}$, de ritmo pausado e senhorial, verdadeiramente aristocrática. O inovador Telemann antecipou-se aos músicos do classicismo nesta utilização da música popular polaca, que teve oportunidade de conhecer entre 1705 e 1706, durante os meses em que trabalhou para a corte de Sorau.

A combinação dos gostos francês e italiano, dominante no barroco tardio, alcançou elevada expressão entre os músicos alemães do século XVII, muito à maneira do holandês Pieter Claesz (1597-1661), na sua Natureza-Morta com Instrumentos Musicais.

As «Nouvelles suites de pièces de clavecin» de Rameau

Esta obra, publicada em Paris em 1731, representa o culminar da suíte cravística francesa, desenvolvida desde o século anterior por músicos como D'Anglebert ou Louis Couperin. Soma um total de vinte e duas peças, cujas tonalidades dão a entender que devem ser tocadas como duas suítes independentes, a primeira em lá (maior e menor) e a segunda em sol (maior e menor). Como é típico da suíte francesa, quase todas as peças têm títulos literários; são, portanto, *peças de caráter,* que descrevem, evocam ou retratam uma personagem ou objeto: *La poule, Les sauvages, L'indiférent, L'égyptienne.* De qualquer modo, não estamos perante suítes fechadas à maneira de Bach, mas sim perante uma coleção de peças independentes, que respondem ao gosto pela pequena forma, em que a música deve estar condensada ao máximo.

Nesta suíte encontramos muitas características da época, como o gosto pelo exotismo arrebatador em *Les sauvages, L'égyptienne* e até em *Les trois mains,* peça virtuosística que contém um espanholíssimo ritmo de fandango. Em *L'enharmonique* aparece o músico teórico que experimenta as harmonias mais ousadas da época. *La poule* apresenta o descritivismo barroco levado às suas últimas conseqüências, como a onomatopéia do cacarejo, tratada, isso sim, sem o menor excesso e com o máximo bom gosto. O ponto culminante desta obra é a gavota com seis *dobles,* uma verdadeira obra-prima da arte da variação, de uma beleza e energia deslumbrantes. A obra de Rameau resume toda a tradição cravística do barroco francês, com a exuberância da ornamentação e o refinamento que o caracterizam, mas com uma nitidez, uma energia que devem bastante à música italiana e ao cravo händeliano.

A suíte n.º 3 para violoncelo, de Bach

Nas suas seis suítes para violoncelo solo, escritas em Köthen cerca de 1720, Bach levou a cabo o que então parecia impossível: converter o violoncelo num instrumento polifônico, capaz de tocar várias vozes graças ao emprego de duplas, triplas e quádruplas cordas. Estamos nos antípodas da suíte como música de dança. Nunca esta forma alcançou uma transcendência, uma profundidade e uma introversão semelhantes.

À medida que Bach avançava na composição destas seis suítes, foi complicando a escrita e aumentando a sua duração. A suíte n.º 3 encontra-se, logicamente, a meio caminho desta evolução. O esquema é convencional: a sucessão típica de *allemande, courante, sarabande* e *gigue,* precedida por um *prélude* e com duas *galanterien* intercaladas entre a sarabanda e a giga, neste caso duas *bourrées* encadeadas.

No prelúdio, Bach recreou-se na repetição quase constante da mesma figuração rítmica: 935 semicolcheias, umas atrás das outras, que não implicam, no entanto, a menor monotonia e produzem um *crescendo* de uma força espantosa. Uma *allemande* cheia de garbosos arabescos ornamentais contrasta com a graça do ritmo ternário da *courante.* O tom de dó menor da transcendente *sarabande* contrasta, por sua vez, com o dó maior do resto da suíte. Este clima de profunda introversão é quebrado pela graça elegante e senhorial de duas afrancesadíssimas *bourrées,* para terminar com o enérgico balanceio de uma giga muito italianizante. Uma vez mais, o equilíbrio da suíte bachiana é perfeito; nas suas mãos, esta forma aberta converteu-se em algo fechado, a que não falta nem sobra nada.

Alícia Noé

Na primeira metade do século XVIII, a estrutura formal da suíte de concerto consolidara-se, alcançando níveis de perfeição como os das suítes para violoncelo solo de Bach, de que Pau Casals (em cima, retrato) nos deu memoráveis versões.

A suíte n.º 2, para flauta, cordas e contínuo, de Bach

Eis o único exemplo bachiano de suíte concertante para um instrumento solista (a flauta travessa) e orquestra, no qual o esquema da suíte se combina com a escrita própria do concerto.

Ao contrário da suíte em lá menor, de Telemann, a escrita «concertante» parece, neste caso, proceder mais do latim *conserere* (unir, juntar) que de *concertare* (combater), porque a flauta é concebida não como solista, mas como um membro da orquestra que se emancipa dela em diversas ocasiões. Apenas no *doble* da *polonaise* (Bach também utilizou esta dança tão querida de Telemann) e na virtuosíssima e arquipopular *badinerie,* a flauta é verdadeira protagonista. Como acontece nas outras três suítes orquestrais, esta abre com uma abertura francesa de escrita muito elaborada. Uma vez mais, o equilíbrio e unidade da obra são absolutos.

A partita n.º 3, para violino solo, de Bach

Compostas, tal como as suítes para violoncelo, cerca de 1720, as sonatas e partitas para violino solo de Bach levam ao seu ponto mais alto o emprego dos instrumentos de arco tratados como instrumentos harmônicos. Assim, encontramo-nos perante uma escrita cheia de acordes de três ou quatro notas, que não podem ser interpretadas de forma totalmente simultânea, dada a curvatura do cavalete do violino. Como Rameau explica, «nos sítios em que não é fácil tocar duas ou três notas juntas, há que arpejá-las, detendo-se na nota do lado em que a melodia prossegue, ou então dar-se preferência umas vezes à nota superior, outras à inferior».

O prelúdio da partita n.º 3, BWV 1006, exemplifica a escrita de *bariolage* (passagem rápida de uma corda para outra, alternando cordas soltas e cordas «pisadas»), de influência italiana, que neste caso deixa de ser exibição virtuosística para ser apenas

um meio de expressão de um conteúdo puramente musical. Na *loure* temos um claro exemplo de influência francesa, com os seus *pointés* e o seu caráter *tendrement*. A formidável gavota em rondó e os minuetos são outro exemplo da influência do estilo galante francês, raramente cultivado pelo «conservador» Bach. A enérgica *bourrée* e uma giga de corte italiano põem ponto final a esta partita, exemplo típico da *réunion des goûts* italiano e francês.

A suíte (ou abertura) n.° 3, em ré maior, de Bach

Ao contrário do seu contemporâneo e amigo Telemann, Bach cultivou muito pouco o gênero da suíte orquestral. Apenas em quatro ocasiões, em Köthen, entre 1718 e 1723.

A suíte n.° 3, em ré maior, BWV 1068, composta em 1722, começa como as três restantes, com uma abertura francesa. A diferença reside no fato de a importância e extensão da abertura ser tal que esta peça deu nome a toda a obra, intitulada «abertura» em vez de «suíte» ou «abertura com suíte», o que teria sido mais exato.

A abertura começa com a clássica entrada solene, com os tradicionais ritmos de pontos de aumentação, as suas *tiratas* ou *coulades* (escalas rápidas que preenchem com notas de passagem um intervalo amplo).

Ao longo de toda a peça encontramos uma certa oposição entre um grupo formado pelos instrumentos de cordas, os oboés e o contínuo e outro composto por três trombetas e timbales, oposição que cria uma certa sensação concertante, embora não se possa falar propriamente de um grupo de *concertino*. A primeira seção, em compasso $^{4}/_{4}$, desemboca num rápido fugado a dois tempos, de elaborada escrita contrapontística, durante a qual um dos violinos sobressai num solo de caráter virtuosístico, muito no estilo dos que podemos encontrar no segundo concerto brandemburguês. (Bach mostrou essa grande capacidade de fazer que a sonoridade do conjunto se desloque de um lado para o outro, como se se tratasse de um foco que se ilumina aqui ou ali.) Esta seção conduz ao ritmo pontuado do começo, dando, assim, origem a uma estrutura ternária do tipo A-B-A.

Depois do brilho exultante da abertura, depara-se-nos a célebre *Ária*, uma das páginas mais populares e belas da obra bachiana. A orquestra ficou reduzida ao quarteto de cordas (violinos I e II, violeta e baixo); oboés, trombetas e timbales permanecem calados, ao mesmo tempo que o tom de ré maior é substituído pelo de ré menor. Estamos perante um desses andamentos da suíte que não são propriamente uma dança. Sobre os passos firmes de um baixo descendente em colcheias, o primeiro-violino desfia uma melodia de enorme e serena beleza, pejada de ornamentos muito italianos, a par do sutil acompanhamento do segundo-violino e da violeta. Se a suíte é uma arte de contrastes, poucos há tão eficazes e surpreendentes como esta irrupção da calma e da introversão no meio do bulício e da agitação.

Duas gavotas encadeadas restituem de novo o clima brilhante e descontraído do começo. Aparece uma vez mais o ritmo que, de uma maneira ou outra, domina quase toda a suíte. A elegância e a sutileza da gavota francesa são aqui enriquecidas por uma escrita muito elaborada, tipicamente germânica. De novo a intervenção de trombetas e timbales cria uma sensação semelhante à da oposição *solo-tutti*, que dá vida à orquestra.

Esta mesma sensação de diálogo entre dois grupos orquestrais acentua-se na brincalhona *bourrée*, que desemboca (pela primeira vez um $^{6}/_{8}$ quebra o ritmo de subdivisão binária que domina toda a obra) numa giga de grandes dimensões, em que o estilo italiano parece prevalecer sobre o francês. O balanceio próprio da giga dá um brilhante e descontraído final à suíte.

A «Serenata Noturna», K. 239, de Mozart

Se as serenatas, divertimentos, noturnos e cassações do classicismo são consideradas como formas degradadas da suíte barroca, não resta dúvida de que a *Serenata Noturna*, em ré maior, K. 239, se afasta desta interpretação. Em primeiro lugar, pelo seu reduzido número de andamentos; em segundo, pela sua disposição orquestral verdadeiramente curiosa, na qual se nos deparam dois grupos instrumentais, um dos quais recorda sobremaneira o grupo de *concertino* próprio do *concerto grosso*, de tipo corelliano. Assim, ambos os grupos contrastam pelas suas diferentes texturas timbricas, efeito que foi acentuado por ocasião da sua estréia, ao colocar cada grupo orquestral em sua sala, à maneira de antigos *chorispezzati* (coros separados), dando lugar a um tipo de composição a meio caminho entre o concerto barroco e a sinfonia concertante. Os timbales sublinham o *ripieno* (o *tutti* orquestral) e os dois violinos evocam o *concertino*.

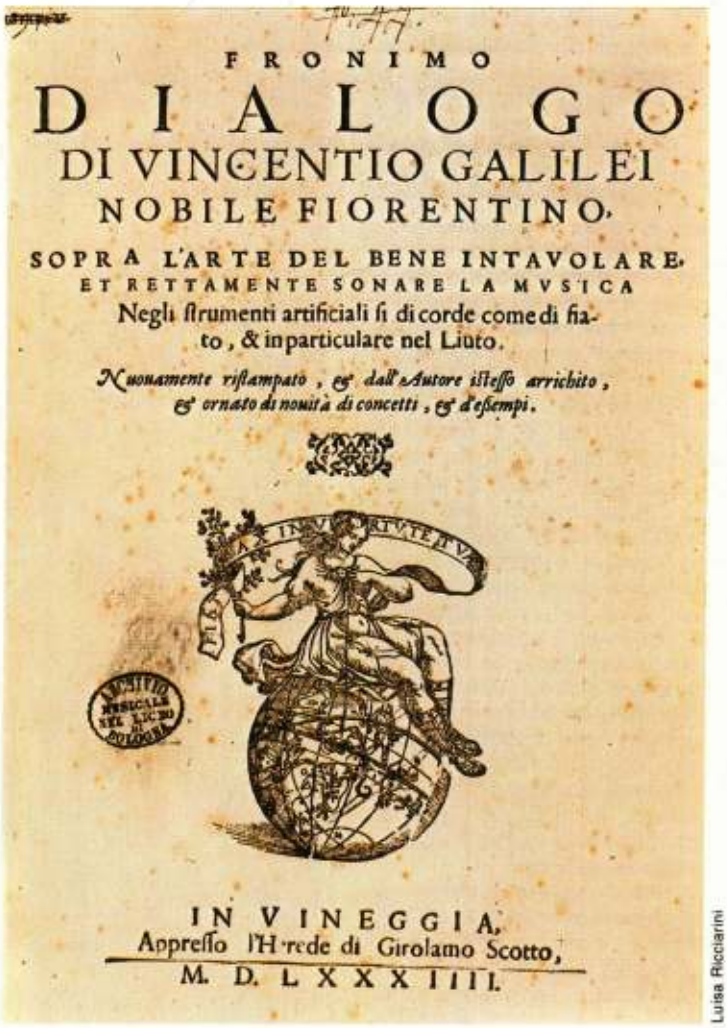
Composta em janeiro de 1776, esta obra, além do atrativo dos efeitos estereofônicos, possui uma graça e um encanto insuperáveis, além de uma simplicidade que recorda as melhores páginas de Leopold Mozart. Se a *marcia* inicial, com os seus contrastes divertidos entre a solenidade do *tutti* e a delicada graça do *concertino*, nos introduz num ambiente de suave e risonha melancolia, o camarístico *minuetto* possui um irresistível encanto em que as breves intervenções do *tutti* reforçam o caráter *naïf* do *concertino*.

Um elegante e expressivo rondó, em que encontramos duas «citações» musicais cuja origem desconhecemos, põe ponto final a esta obra cujo equilíbrio e inspiração impedem que a classifiquemos de «menor».

A «Suíte Ibéria», de Albéniz

A *Suíte Ibéria* é a mais grandiosa obra do pianismo espanhol. «*Ibéria* é a maravilha do piano [...] Tem o seu lugar —talvez o mais alto— entre as estrelas mais brilhantes do instrumento-rei por excelência», disse acerca dela Olivier Messiaen. Ao longo de doze peças distribuídas por quatro cadernos, Albéniz criou um pianismo sinfônico de uma insólita complexidade, que anuncia já o que será o impressionismo.

Como referiu Enrique Franco, o fim desta música é *evocar*, «que não é pintar nem descrever, nem relatar;


FRONIMO
DIALOGO
DI VINCENTIO GALILEI
NOBILE FIORENTINO.
SOPRA L'ARTE DEL BENE INTAVOLARE,
ET RETTAMENTE SONARE LA MVSICA
Negli ſtrumenti artificiali ſi di corde come di fiato, & in particulare nel Liuto.
Nuouamente riſtampato, & dall'Autore iſteſſo arrichito, & ornato di nouità di concetti, & eſempi.
IN VINEGGIA,
Appreſſo l'Herede di Girolamo Scotto,
M. D. L X X X I I I I.

Luisa Ricciarini

A música para alaúde de Vincenzo Galilei (1520-1591), juntamente com a de outros músicos antigos italianos, serviu a Respighi para as suas Antiche Arie e Danze al liuto. *À esquerda: frontispício de um* Diálogo, de Vincenzo Galilei, *em que instrui sobre a forma de escrever e tocar música corretamente. Galilei foi diretor da Camerata Fiorentina e tinha fama como exímio alaudista e compositor.*

Os músicos contemporâneos não escaparam à tentação de tratar em forma de suíte a música de autores de séculos anteriores. É este, por exemplo, o caso de Rodrigo e da sua Fantasia para Um Gentil-Homem, *baseada em música para guitarra espanhola de Gaspar Sanz, compositor do século XVII.*
À direita: retrato de um gentil-homem desconhecido, obra de El Greco.

Arquivo Salvat

é deter-se na contemplação serena, sonhar à distância, ingressar no paraíso da calma». Através desta evocação, em que mais que de *fortes* e *pianos* haveria que falar de *longes* e *pertos*, Albéniz realizou uma interpretação do espanhol, de uma profundidade e uma autenticidade sem precedentes, que abriu de par em par as portas do nacionalismo musical em Espanha.

«Árias e Danças Antigas», de Respighi

Esta obra, que se compõe de três suítes, é uma transcrição e instrumentação livre de peças para alaúde de compositores — principalmente italianos — do Renascimento (Simone Molinaro, Vincenzo Galilei — o pai do grande astrônomo —, Caroso, El Bernardello, etc.), todos eles extremamente caros a Respighi, grande conhecedor da música do passado. O tratamento é de uma grande mestria de escrita, de uma extraordinária beleza tímbrica (Respighi foi discípulo do grande instrumentador russo Rimski-Korsakof) e os materiais temáticos de uma beleza que fazem desta obra uma página deliciosa.

A «Suíte Cita», de Prokofief

Eis um exemplo de suíte moderna que nada ou quase nada tem a ver com a suíte barroca. Esta obra foi composta, em versão pianística, em 1914 e orquestrada no ano seguinte com destino aos célebres bailados de Sergei Diaghilef. A obra combina os elementos nacionalistas com a busca de um primitivismo bastante stravinskiano, que valeu duras censuras ao autor, como uma frase absurda do crítico Kolomitsef, que, no dia seguinte à estréia, escrevia: «A alguns foi-lhes dado cantar o amor de Romeu e Julieta; a outros foi-lhes concedido imitar os ladridos selvagens e as estúpidas piruetas dos símios.»

O caráter nacionalista da obra está já patente na antiga escolha da velha lenda russa de Ala e Lolly, cujo argumento deixa de ter importância fora da representação dançada.

O primitivismo da composição, mais rudimentar, menos elaborado que o da época nacionalista de Stravinsky, manifesta-se na vivacidade da orquestra, na brutalidade de uma harmonia muito dissonante e sobretudo na grande violência rítmica, sublinhada por uma instrumentação que recusa toda a amenidade.

Os matizes «bárbaros» da *Suíte Cita* notam-se nas indicações do autor *(Allegro feroce,* de «A adoração de Vélèss e Ala», ou o *Tempestoso,* de «A partida gloriosa de Lolly e o cortejo do Sol»).

Em contraste, vemo-nos perante o mistério de «A noite» ou a rítmica tensão de «O deus inimigo e a dança dos espíritos negros».

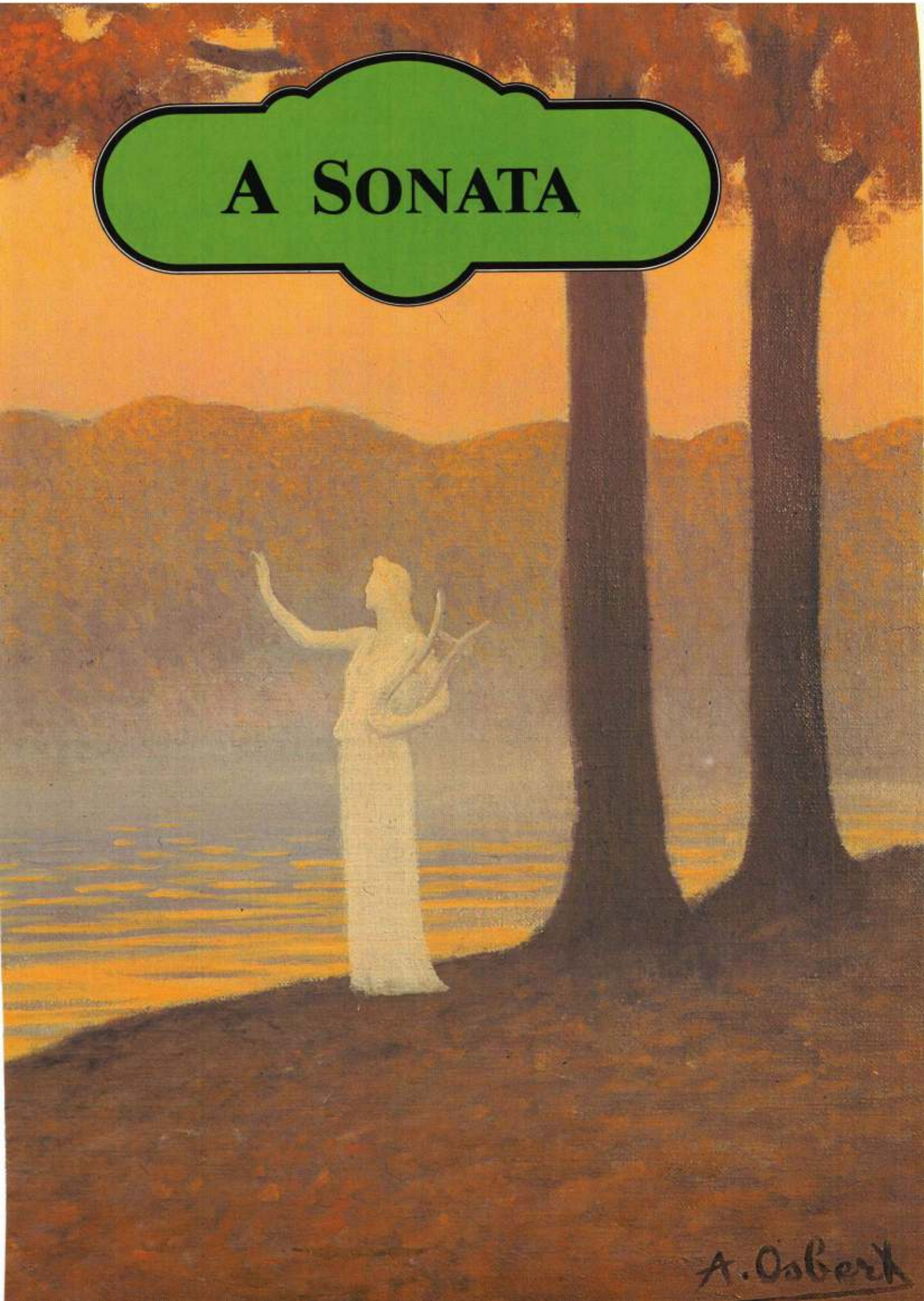
A música de Prokofief não tardará a inclinar-se para terrenos mais calorosos, para se mover de bom grado no campo do neoclassicismo e dentro de uma estética de certo modo romântica. Contudo, a inegável força e vitalidade desta obra juvenil fará da *Suíte Cita* uma das páginas mais populares do seu autor.

A «Fantasia para Um Gentil-Homem», de Rodrigo

Esta obra é um exemplo espanhol contemporâneo de suíte, embora este termo não figure no título. Nela, Rodrigo instrumentou e tratou livremente a música para viola dedilhada do grande compositor espanhol do século XVII Gaspar Sanz.

A obra tem um ar cortesão, mas está salpicada de traços populares, animados por um uso picante e engenhoso da dissonância e por uma instrumentação tão primorosa como descontraída, tipicamente «rodriguesca». A guitarra espanhola demonstra uma escrita de grande virtuosismo, que dá especial atenção ao equilíbrio sonoro com a orquestra. Estamos, pois, perante uma visão do passado espanhol elaborada no nosso tempo, e em que se combinam sutilmente o culto e o popular, o antigo e o moderno, a reverência cortesã e a piscadela de olho do pícaro. ■

A Sonata



Capítulo 13

A sonata barroca

A falta de definição e a ambigüidade que rodeia todas as formas musicais nas suas origens alcançam, no caso da sonata, o seu grau mais elevado. Que é uma sonata antes do classicismo? Que quer dizer a palavra «sonata»? Onde está a fronteira entre a sonata, suíte, concerto ou sinfonia? Todas estas perguntas são de difícil resposta.

No que se refere à origem da palavra, estamos perante um desses particípios formados a partir de um verbo. Assim, a palavra *sonata* procede do verbo latino *sonare*, como *cantata* de *cantare*, *tocata* de *toccare* ou *ballata* de *ballare*. Parece igualmente claro o fato de o termo *sonata* ter nascido por oposição a *cantata* (música para ser tocada por instrumentos em face de música para ser cantada), embora não faltem exemplos — que devemos considerar marginais — de sonatas arcaicas para serem cantadas (é esse o caso de algumas obras de Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi ou Johann Erasmus Kindermann). Esta eventual proximidade entre cantata e sonata aparece tardiamente nas cantatas religiosas de Telemann *Harmonische Gottesdienst*, para voz, um instrumento e baixo contínuo, nas quais o autor assinala a possibilidade de substituir a voz humana por um segundo instrumento, convertendo-se assim uma cantata *da chiesa* numa sonata em trio.

No entanto, repetimos, trata-se de casos excepcionais e a oposição entre *sonata* instrumental e *cantata* vocal parece clara. Muito menos diáfana é a oposição entre *sonata* entendida como música para ser tocada com instrumento de arco e *tocata* como música para ser tocada num instrumento de tecla (citemos como exemplo de confusão dos dois termos a *Sonata ovvero toccata*, de Marco Uccellini). Os exemplos de confusão entre termos como *sonata, sinfonia, lesson, canzona, tocata, concerto*, etc., poderiam ocupar muitas páginas. Limitemo-nos a citar o célebre título empregado por Adriano Banchieri em 1607 como exemplo da ambigüidade e confusão terminológica que se dá entre as diversas formas: *Ecclesiastiche sinfonie, dette canzoni in aria francese a quattro voci, per sonare, et cantare, et sopra un basso seguente concertare entro l'organo.*

Apesar disso, mais cedo ou mais tarde os caminhos de cada forma se separarão e definirão, e a palavra *sonata* ficará restrita ao campo da música de câmara. No entanto, aquilo que vamos considerar inequivocamente como sonata pode aparecer com outros nomes, sem que possamos falar de ambigüidade nem de confusão. Assim, pela palavra *solo* designa-se habitualmente, durante o período barroco, uma sonata para um instrumento só com baixo contínuo. As palavras *trio* ou *quadro* são equivalentes a «sonata em trio» ou «sonata em quarteto». Por último, a grande semelhança entre um dos grandes tipos de sonata, a *sonata da camera*, e a suíte deu origem a que, na França, suíte e sonata fossem sinônimos, como na Inglaterra seriam *chamber ayres* e *sonata*. Ora bem, mais que uma confusão, neste último caso trata-se de formas praticamente idênticas. De qualquer modo, a tendência de Bach e de muitos dos seus contemporâneos centro-europeus consistiu em reservar o termo *sonata* para as obras que evocavam o já antiquado modelo *da chiesa* e empregar os termos *suíte* e *partita* para a sucessão de danças que outros músicos denominaram *sonata (da camera)*.

Primeiros tempos da sonata

A primeira referência à palavra *sonata* encontra-se, segundo o musicólogo americano William S. Newman, numa frase de um «mistério» francês do ano de 1486, em que se lê: *«Orpheus fera ses sonnades.»* Curiosa contradição, se tivermos em conta o desprezo que sentirão muitos compositores franceses por esta forma, supostamente italiana. Segundo o mesmo autor, a primeira peça intitulada *sonata* é um *pass'e mezzo* seguido de um *padoano* para alaúde, de Giacomo Gorzanis, publicados em Veneza em 1561. No *Libro de música de vihuela de mano*, intitulado *El maestro*, do vihuelista e poeta espanhol Luis de Milán, publicado em Valencia no ano de 1536 e dedicado a D. João III de Portugal, encontramos um importante precedente, mais de um quarto de século antes. Milán fala nesta obra do termo *sonada*, a que atribui uma origem italiana.

Mais interessante que estes primeiros exemplos, sob o nome de *sonatas* mas que teriam podido ter muitos outros nomes, é comprovar o precoce aparecimento dos tipos fundamentais de sonata que se desenvolveram ao longo do barroco. Às primeiras sonatas policorais de Giovanni Gabrieli (1597) seguiram-se as primeiras sonatas de órgão de Adriano Banchieri (1605). Giovanni Paolo Cima publicou, em 1610, alguns dos primeiros exemplares de sonata *a solo* (soprano/baixo) e de sonata em trio (sopranos/baixo). Girolamo Fantini deu à estampa, em 1638, as primeiras composições de sonatas para dois instrumentos melódicos, sem acompanhamento de baixo. Também em 1638, Giovan Pietro del Buono publicou aquelas que são talvez as primeiras sonatas destinadas especificamente ao cravo.

Heinrich Ignaz Franz von Biber compôs, por volta de 1664, um primeiro exemplo de sonata de violino, sem acompanhamento. Por 1680, Domenico Gabrieli escreveu sonatas de violoncelo e baixo contínuo. E, em data tão recuada como 1690 (aproximadamente), Johann Pachelbel compôs a primeira obra conhecida para violino e cravo concertado, abandonando a escrita com baixo contínuo, típica do barroco, e prenunciando aquilo que haveria de ser a sonata clássica.

Como resumo do exposto, podemos assentar em que o século XVII oferece o panorama, talvez incipiente, mas completo, da sonata barroca.

Sonatas «da camera» e «da chiesa»

Entre os diferentes critérios possíveis para classificar a sonata barroca, o mais difundido é o do uso eclesiástico ou profano a que as sonatas se destinavam, ou seja, a

Arquivo Salvat

clássica divisão entre sonatas *da camera* e sonatas *da chiesa*, cuja importância foi freqüentemente exagerada.

A música barroca dividiu-se tradicionalmente em três grandes seções: música de cena, de igreja e de câmara ou para a corte. Muitos compositores, como Georg Muffat (1653-1704), referiram-se a estes três cenários da música, com freqüência impermeáveis e com notáveis diferenças técnicas e estilísticas entre si.

No que toca à sonata, são os dois últimos (a igreja e a corte) os cenários que lhe respeitam. A distinção entre corte e igreja vem já muito de longe no caso da música vocal (em 1602 temos os *Cento concerti ecclesiastici* de Lodovico Viadana; em 1621, a *Musica di camera* de Giovanni Valentini), mas foi o cremonês Tarquinio Merula o primeiro —que se saiba— que fez a distinção entre as duas finalidades das sonatas, ao publicar, em 1637, as suas *Canzoni, ovvero sonate concertate per chiesa e camera*, embora este título não significasse que havia dois tipos de sonatas diferentes, mas sim apenas que todas as sonatas que agrupava eram adequadas tanto para a câmara como para a igreja. Outra coisa é o caso dos Op. 22 de Biagio Marini (1655), cujo título reza *Diversi generi di sonate, da chiesa e da camera*, em que, seguramente, pela primeira vez, encontramos dois gêneros de sonata específicos para cada fim.

Certamente, a diferenciação entre ambos os tipos de sonata tem, em boa medida, origem nas proibições papais de tocar motivos de dança na igreja, mas era prática habitual que, nas sonatas *da chiesa*, se introduzissem, mais ou menos camufladas, danças como a sarabanda ou a giga, e até que aparecessem peças profanas etiquetadas como tal, sem a menor dissimulação (por exemplo, as gigas das Sonatas Op. 5, n.º 3 e n.º 5, de Arcangelo Corelli). As diferenças, portanto, entre sonata *da camera* e *da chiesa* nem sempre foram inteiramente claras e, sobretudo, não tardaram em perder a vigência. A fusão de ambas na obra de clérigos como Vivaldi ou Francesco Antonio Bonporti foi quase total. Estes dois autores não tiveram reservas em introduzir o estilo próprio da dança ou da ópera nas suas sonatas. O que perdurou até ao final do barroco foi o hábito de seguir um esquema mais ou menos herdeiro da sonata de câmara ou de igreja, contagiando inclusive outras formas musicais, como a sinfonia ou o concerto.

Mas, antes de continuar, convém definir, na medida do possível, estes dois tipos de sonata. Para isso, nada melhor do que a definição dada por Sébastien de Brossard no seu *Dictionnaire de musique*, editado cerca de 1701: «Assim, há uma infinidade de estilos [dentro da sonata], mas os italianos reduzem-nos, em geral, a dois tipos: o primeiro compreende as sonatas *da chiesa* —isto é, apropriadas para a igreja —, que começam habitualmente com um andamento grave e majestoso, adequado à dignidade e santidade do lugar, a que se segue um tipo de fuga alegre e animada, etc. Essas são acertadamente conhecidas como *sonatas*. O segundo tipo comprende as sonatas chamadas *da camera* — isto é, adequadas à corte. Estas são, atualmente, suítes de várias peças apropriadas para a dança e compostas na mesma escala ou tonalidade. Tais sonatas começam normalmente com um *prélude*, ou pequena sonata que serve como preparação para todas as outras peças. Em

Fabio Simion/Luisa Ricciarini

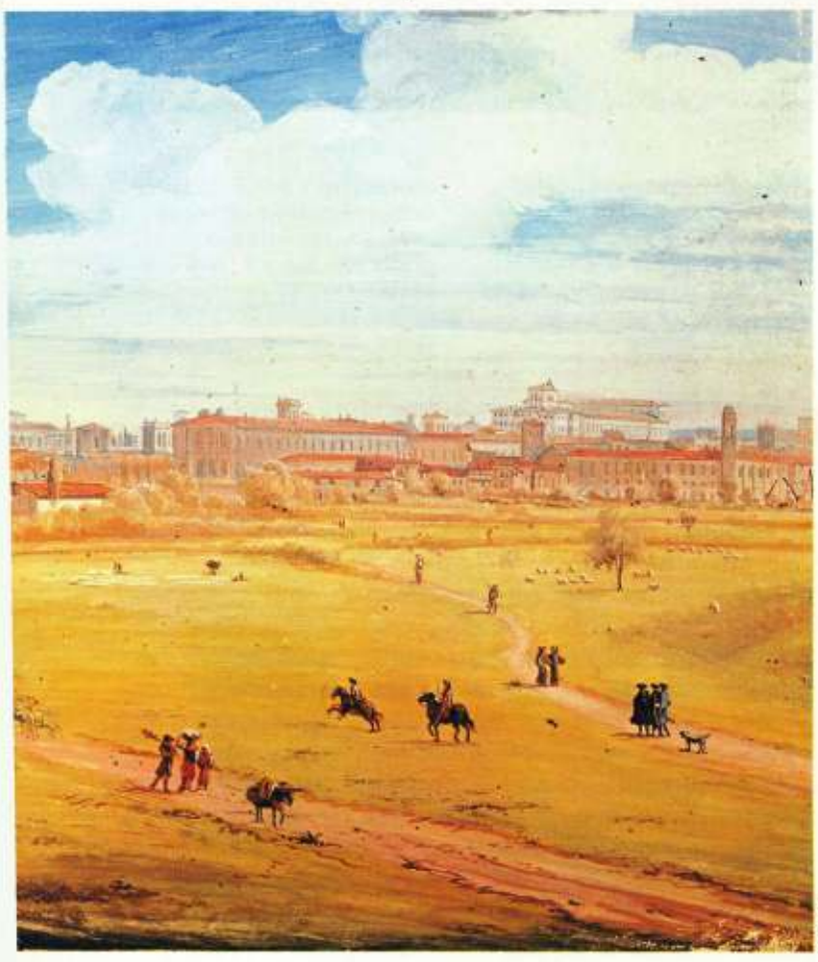
Embora autores como Lodovico Viadana ou Giovanni Valentini fizessem distinção entre as suas edições de música de igreja e as de câmara ou corte — que era típica do barroco —, esta diferença nunca foi claramente definida. Corelli, por exemplo, que morreu em Roma em 1713, introduziu nas suas sonatas da chiesa *peças de dança proibidas pela Igreja. Em cima: rosto de uma obra de Viadana; ao lado: quadro de Vanvitelli com uma vista de Roma.*

seguida, vêm a *allemande*, a *pavana*, a *courante* e outras danças ou peças sérias; depois, vêm as *gigues*, as *passacailles*, as *gavottes*, os *menuets*, as *chaconnes* e outras peças alegres; e tudo isso, composto na mesma tonalidade ou escala e tocado sucessivamente, constitui uma sonata *da camera*.»

Numa edição posterior daquela obra, o autor acrescentou: «A sonata *da chiesa* difere da chamada *da camera*, ou balletti, na medida em que os andamentos da *da chiesa* são *Adagios* ou *Largos*, etc., de mistura com fugas que constituem os *Allegros;* enquanto os andamentos da *da camera* consistem, depois do *Adagio*, em formas de um tipo regularizado de andamento, tal como uma *allemande*, uma *courante*, uma *sarabande* e uma *gigue;* ou talvez, depois de um prelúdio, uma *allemande*, um *adagio*, uma *gavotte*, uma *bourrée*, ou um minueto. Como modelos, vejam-se as obras de Corelli.»

Pouco se pode acrescentar a esta preciosa descrição. Em regra, a sonata de igreja tem maior seriedade, uma escrita de maior complexidade harmônica e contrapontística e a atuação do baixo contínuo presta-se mais à interpretação organística que à cravística. A introdução lenta e solene seguida de uma fuga é o mais característico da sua estrutura.

Se tomarmos como modelo os mencionados Op. 5 de Corelli (que, por sua vez, foi modelo de inúmeros compositores posteriores), veremos que, das suas doze peças, as seis sonatas *da chiesa* se compõem de cinco andamentos que seguem a estrutura L(ento)-R(ápido)-R-L-L, ou L-R-R-L-R. No entanto, a estrutura em quatro andamentos L-R-L-R é igualmente típica da sonata de igreja, que dará origem ao modelo de sonata e de concerto em quatro andamentos e que terá grande desenvolvimento no barroco tardio, quando já as sonatas de câmara e de igreja tinham perdido o seu primitivo significado.


Salmer

A sonata de câmara (que em breve deixaria de ser estritamente cortesã para se converter em secular apenas) não coincidia necessariamente com a suíte de danças. Encontramos amiúde nas sonatas de câmara andamentos de caráter programático (ou seja, que seguem um programa de tipo literário), ou então incluem andamentos encabeçados por uma simples indicação de *tempo* ou trechos compostos dentro do estilo eclesiástico, sem qualquer etiqueta de dança.

Em resumo, a fronteira entre os dois tipos de sonata é extraordinariamente permeável e só se pode falar de certas tendências e tradições que se mantiveram mais ou menos vigentes. A sonata, tanto na sua versão religiosa como na profana, não é senão música pura, abstrata, que vai constituir o gérmen de muitas outras formas instrumentais. O concerto e a sinfonia, por exemplo, seguirão de perto os esquemas formais da sonata ou então imitarão a sua disposição instrumental. Assim, por exemplo, a projeção dos dois tipos fundamentais de sonata (a sonata *a solo* e a sonata *a trio*) num contexto orquestral dará origem às duas formas fundamentais de concerto barroco: o concerto com um instrumento solista e o *concerto grosso* de tipo corelliano, com um *concertino*, formado por dois violinos e baixo, que se opõe ao resto da orquestra.

A sonata sem acompanhamento

Talvez um dos critérios mais esclarecedores de classificação da sonata barroca seja o da sua composição instrumental. Deste ponto de vista, as diversas combinações de instrumentos com acompanhamento de baixo contínuo constituem a regra geral. No entanto, há importantes exceções, como as sonatas sem baixo e as sonatas com acompanhamento de cravo concertado.

Muitos instrumentos melódicos — o caso dos instrumentos harmônicos, como os de tecla, a harpa, os de cordas dedilhadas, etc., é, obviamente, diferente — adaptam-se perfeitamente às sonatas, sem necessidade de um baixo contínuo. É o caso das obras de violino solo de Von Biber, Bach, Tartini, Geminiani e outros, nas quais se tentam explorar as possibilidades polifônicas do instrumento, a fim de enriquecer a escrita e, por vezes, produzir uma parte de baixo mais ou menos implícita.

São mais freqüentes as sonatas para dois, três, quatro ou até mais instrumentos sem acompanhamento de baixo. As sonatas para duas flautas, de Telemann, ou para três flautas, de Joseph Bodin de Boismortier, ou os deliciosos concertos — título ambíguo, já que, na realidade, se trata de sonatas — para quatro violinos, de Telemann, podem constituir excelentes exemplos desta supressão do baixo contínuo, embora isso não queira dizer que a voz mais grave não desempenhe de certo modo o papel de baixo harmônico.

Este tipo de sonata presta-se a uma escrita muito elaborada contrapontisticamente — em tanto maior medida quanto menos forem os instrumentos — para que se possa captar com clareza o desenvolvimento harmônico, que muitas vezes é apenas insinuado.

National Portrait Gallery/Arquivo Salvat

A linha melódica do baixo era escrita, durante os séculos XVII e XVIII, indicando apenas as notas e dando liberdade ao executante para improvisar as harmonias correspondentes. O baixo costumava estar a cargo de um instrumento de tecla, mas, muitas vezes, a linha podia ser dobrada por um violoncelo. Na imagem, um idílico concerto ao ar livre, típico da época.

A sonata com baixo contínuo

É impossível compreender a música barroca em geral, e menos ainda a sonata deste período, sem ter uma idéia clara do que é a escrita de baixo contínuo, o traço mais característico deste período musical.

Afigura-se-nos ser um lugar-comum falar de música barroca como o império da melodia acompanhada. Ora, o que acompanha esta melodia ou melodias? Pois, simplesmente, outra melodia, que é a parte mais grave da obra e que, portanto, constitui o fundamento harmônico da composição, algo semelhante aos alicerces do edifício formado pelas vozes mais agudas.

Aos olhos do músico —e do ouvinte— dos séculos XVII e XVIII, a melodia —ou melodias— executada pelo instrumento solista e a melodia do baixo constituíam o fundamental da composição. Os músicos limitavam-se a escrever isto —deixando ao livre critério do intérprete a realização do baixo contínuo (quer dizer, o que um cravista tocaria com a mão direita)— e o baixo (executado pelo cravista ou organista com a mão esquerda). Esta realização do baixo contínuo constituía um recheio harmônico que, por vezes, o compositor sugeria, escrevendo uma série de números por baixo das notas do baixo — passe a redundância. Estes números indicavam de maneira aproximada a natureza dos acordes que deviam ser improvisados pelo instrumento acompanhante. Este tipo de escrita, denominado *baixo cifrado*, é uma espécie de escrita estenográfica em que se insinua como deve ser aquilo que o compositor não se deu ao trabalho de escrever, em parte pelo fato de o considerar secundário e em parte, também, para deixar ao intérprete um papel de co-autor, capaz de modificar a obra, que adquirirá, por conseguinte, uma dimensão aleatória de grande atrativo. Uma obra com baixo contínuo será sempre diferente, consoante o intérprete que a executar e até consoante a ocasião, já que um mesmo intérprete pode modificar improvisadamente a sua realização.

O baixo contínuo não é, portanto, um instrumento, nem um grupo de instrumentos, mas sim uma técnica de escrita, uma maneira de compor. Embora o baixo contínuo possa ser tocado por um instrumento harmônico (cravo, órgão, alaúde, violão, *chitarrone*, harpa, etc.), o habitual é que sejam pelo menos dois os instrumentos

acompanhantes, normalmente um instrumento harmônico dobrado por um instrumento melódico, que reforça assim a horizontalidade da parte de baixo. Este instrumento melódico é, em regra, a *viola da gamba* ou o violoncelo, embora um contrabaixo, um fagote, uma flauta grave, etc., também o possam ser. Tudo isto pode causar certa confusão, já que o número de intérpretes será superior ao sugerido pelo nome das sonatas. Assim, por exemplo, um «solo de violino» (uma sonata de violino e baixo contínuo) será, em geral, interpretado por três músicos; uma sonata em trio (para dois instrumentos e baixo contínuo) será tocada por quatro intérpretes e assim sucessivamente.

A sonata «a solo»

Podemos afirmar, com quase toda a segurança, que a sonata *a solo* é a mais representativa, já que corresponde ao modelo barroco de melodia acompanhada pelo baixo contínuo. O modelo mais típico e freqüente é o de sonata de violino e contínuo. Neste campo, as já citadas Sonatas Op. 5 de Corelli constituem, tanto pela sua beleza como pela influência que haveriam de ter, o antigo testamento do gênero, se bem que dentro do mundo austro-germânico não se devam esquecer as esplêndidas *Sonatas do Rosário,* de Von Biber. Bach levaria ao seu ponto mais alto este tipo de sonata, embora, no seu caso, se trate de sonatas de cravo concertado (não com baixo contínuo).

Nas suas primeiras manifestações, as sonatas *a solo* não eram habitualmente destinadas a um instrumento específico, podendo antes ser tocadas *per ogni sorti d'istromenti* (por toda a classe de instrumentos), como reza o título de tantas obras. Estes instrumentos podiam ser muito variados, mas os que se citam mais amiúde são o *cornetto* (instrumento de embocadura semelhante à da trombeta, mas construído de madeira e dotado de orifícios, que alcançou um elevado grau de virtuosismo nos começos do século XVII, para desaparecer quase totalmente mais tarde), o violino (que se estava a transformar no rei dos instrumentos melódicos), a flauta, a flauta travessa, a *viola da gamba,* o fagote, etc.

O precedente imediato das sonatas *a solo* encontra-se em formas como a *recercada* (as do espanhol Diego Ortiz, para *viola da gamba,* são extraordinariamente premonitórias) ou como a *canzona.* Em 1620, Michael Praetorius estabelecia já uma esclarecedora distinção entre *canzona* e sonata: «A *sonata à sonando* é assim chamada porque é interpretada como as *canzonas,* não com vozes humanas, mas apenas com instrumentos. Podem encontrar-se algumas obras muito agradáveis deste tipo nas *Canzoni* e *Sacrae symphoniae,* de Giovanni Gabrieli e outros autores. No entanto, na minha opinião, a diferença (entre sonata e *canzona)* reside nisto: as sonatas foram feitas para ser graves e impressionantes no estilo do moteto, enquanto as *canzonas* têm muitas semínimas correndo animada, alegre e rapidamente por toda a peça.»

Johann Joachim Quantz, no seu célebre *Tratado de Flauta,* publicado em 1752, enunciou as características de um bom *solo:* «Julga-se hoje que não custa nada fazer *solos.* Quase todos os intérpretes instrumentais os fazem. Se não têm nem uma gota de invenção, tomam-nos emprestados a outros. Se não têm conhecimento das regras de composição, mandam fazer os baixos a outro. Por isso, em vez de bons modelos, só se vêem monstros. Não é coisa fácil fazer um bom solo [...] Para que um solo faça honra ao seu compositor e àquele que o executa, é preciso: 1) que o seu *Adagio* seja por si próprio cantante e expressivo; 2) que o executante tenha oportunidade de demonstrar o seu critério, a sua invenção e os seus conhecimentos de música; 3) que o sentimento esteja misturado aqui e ali com um pouco de espiritualidade; 4) que o baixo se faça com naturalidade, a fim de se poder construir facilmente por cima dele; 5) que não se repita várias vezes uma mesma idéia; 6) que se interrompa algumas vezes o canto natural com algumas dissonâncias, para excitar devidamente as paixões no ouvinte; 7) que o *Adagio* não seja demasiado longo.» E acrescentou ainda: «O primeiro *Allegro* exige um canto fluido, seguido, e um pouco sério; uma boa ligação das idéias; passagens brilhantes e que estejam bem unidas com o

Giraudon

A sonata a solo *original, apta para diversos tipos de instrumentos, embora limitada habitualmente a certos instrumentos de cordas (violino,* viola da gamba*) ou de sopro (*cornetto, *flauta, flauta travessa, fagote), punha à prova a habilidade do solista, em relação ao qual os tratadistas costumavam ser muito exigentes. Em cima: um flautista, pintura de Jean Louis-Ernest Meissonier.*

canto; um bom arranjo na repetição das idéias; idéias bem escolhidas no final da primeira parte e que sejam ao mesmo tempo adequadas, de maneira que na transposição possam terminar também a segunda parte; que a primeira parte seja um pouco mais curta do que a última; que os troços mais brilhantes se encontrem na última parte; que o baixo esteja composto naturalmente [...] O segundo *Allegro* deve ser ou muito alegre e muito rápido, ou moderado e *arioso*. Para isso, deve regular-se pelo primeiro *Allegro*. Se este é sério, o último pode ser alegre; mas se o primeiro é rápido, o último pode ser moderado e *arioso*.» Quantz termina apontando a necessidade de procurar a variedade: «O canto mais belo do mundo pode adormecer, se se escutar a mesma coisa do princípio ao fim da peça [...] Se um compositor triunfa e consegue por este meio inspirar bem as paixões, diz-se, com razão, que alcançou um grau de bom gosto e que encontrou, por assim dizer, a pedra filosofal na música.»

A sonata em trio

Um dos grandes gêneros instrumentais barrocos, cultivados amiúde pela quase totalidade dos compositores, foi a sonata em trio ou *a tre* (a três), em que dois instrumentos melódicos (em regra, agudos) são acompanhados por uma terceira melodia, que constitui o baixo. A forma para dois violinos e baixo contínuo é uma das mais típicas do barroco, embora praticamente se tenham empregado quase todas as combinações instrumentais. Se nos seus primeiros anos, o mais comum — e o que melhores resultados deu na prática — foi a utilização de dois instrumentos iguais (dois violinos, duas flautas, dois *cornetti*), no barroco setecentista abundaram as combinações de instrumentos heterogêneos.

A sonata a três — como os restantes tipos de sonata — teve o seu principal desenvolvimento na Itália, enquanto a França permanecia ancorada na suíte (como dissemos, muito próxima, pela sua estrutura, da sonata *da camera*). É bem eloqüente o depreciativo e frívolo dito de Fontenelle: «*Sonate, que me veux-tu?*»

No campo da sonata a três, as diferenças entre o estilo francês e o italino são notáveis, embora os italianos costumassem ser considerados os mestres deste gênero. Assim o reconheceu com objetividade o abade François Raguenet, em 1702: «Nunca encontrei um mestre na França, mas no que todos estão de acordo é que os italianos sabem muito melhor do que os franceses como mover e variar um trio. Entre nós, a primeira das vozes superiores é geralmente bastante bela, mas a segunda costuma descer tão grave que não se torna merecedora da nossa atenção. Na Itália, as vozes superiores estão geralmente três ou quatro notas mais altas que na França. Assim, as segundas são suficientemente agudas para possuírem tanta beleza como as nossas primeiras.» No entanto, outro francês, Jean Laurent Le Cerf de la Viéville, não era da mesma opinião quando escrevia, apenas dois anos depois: «As primeiras vozes dos italianos chilreiam por serem demasiados agudas. As segundas têm o defeito de estar demasiado perto das primeiras e demasiado longe do baixo, que é a terceira voz. São dois defeitos. É vantajoso atribuir a segunda voz aguda a um tenor — e não a outro soprano, como fazem os italianos —, porque o tenor ocupa a distância entre o baixo e o soprano e assim junta os acordes do trio.»

Uma vez mais, os trios de Arcangelo Corelli constituem um marco na história desta forma e a sua influência, tanto na Itália como no resto da Europa, foi realmente importante.

Na França, um dos pioneiros da sonata, François Couperin, deixou alguns dos exemplos mais belos de trios. Na Alemanha, Telemann foi, sem dúvida, o rei da sonata em trio, não só pela sua ingente produção mas também pela formidável qualidade da mesma. Pelo contrário, Bach foi muito pouco amigo do gênero, que só cultivou em raras ocasiões. O próprio Telemann tinha consciência da sua fama como autor de sonatas em trios, proclamada que era por músicos da envergadura de Quantz.

A sonata com cravo obrigado

Como já dissemos, a sonata barroca caracteriza-se quase sempre pelo emprego da técnica do baixo contínuo para realizar o acompanhamento. Esta técnica foi abandonada definitivamente durante o período clássico, em que os compositores deixaram de delegar uma parte das suas funções no intérprete e decidiram escrever todas as notas que se haviam de ouvir. Neste momento, o instrumento acompanhante (cravo, piano...) converteu-se em protagonista, e, em vez de sonatas de violino ou de flauta acompanhados pelo baixo contínuo, apareceram sonatas de cravo (ou de piano) acompanhado por um violino, uma flauta, etc.

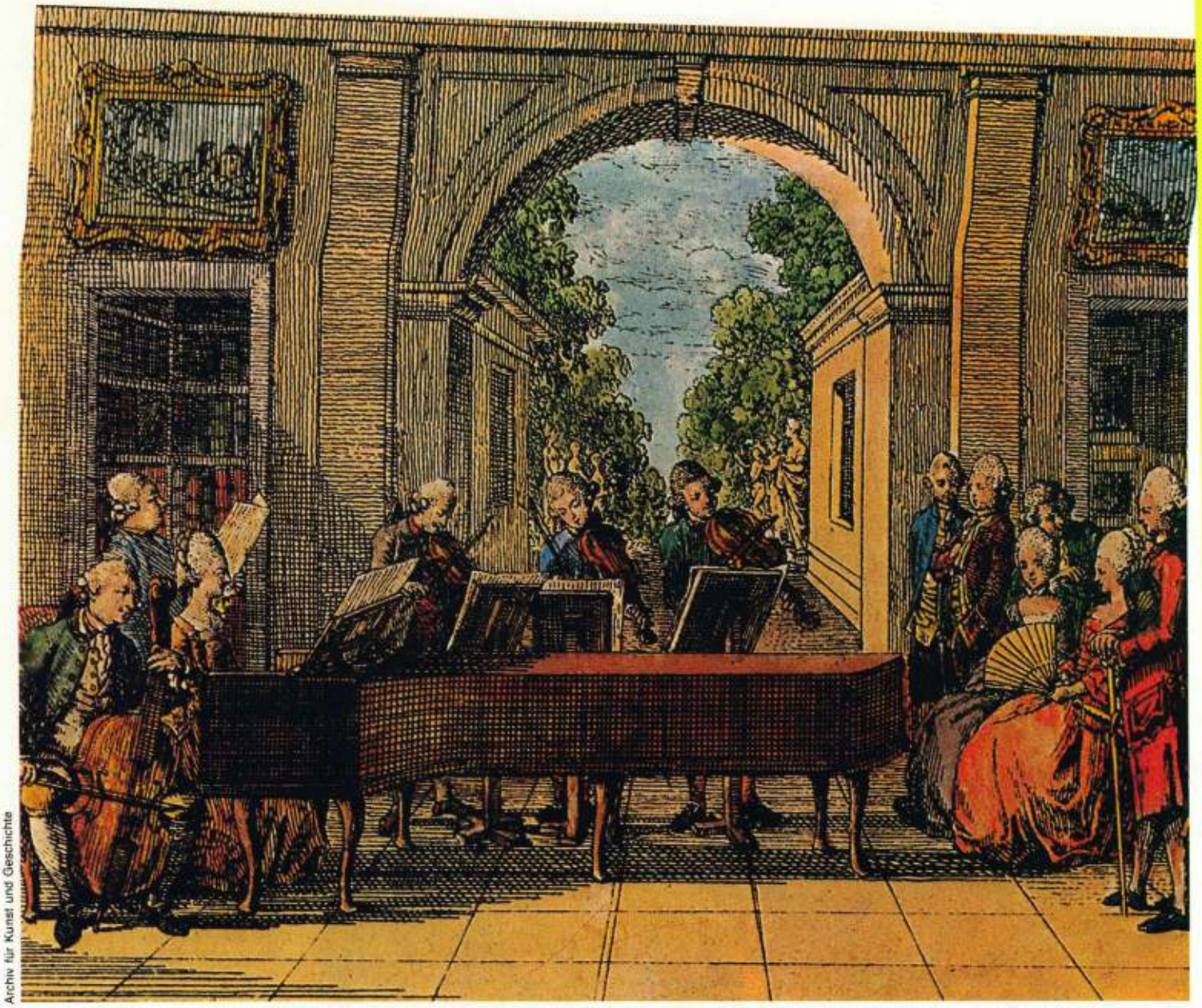
Esta inversão dos papéis e esta mudança de escrita será um fenômeno próprio do classicismo, paralelo ao aparecimento da sonata bitemática; no entanto, existem alguns precedentes muito importantes durante o período barroco de obras em que a parte do cravo está totalmente escrita. Trata-se das sonatas com cravo obrigado, concertado, ou, para sermos mais exatos, com cravo realizado, em que o acompanhamento tem uma importância e um complexidade não usuais.
Naturalmente, o grande representante deste tipo de sonata (cultivado especialmente pelos músicos alemães) foi Johann Sebastian Bach, que escreveu pelo menos seis sonatas de violino, duas de flauta e três de *viola da gamba* com acompanhamento de cravo obrigado (nas quais as passagens realizadas alternam com algumas de baixo contínuo).

Se Bach foi o representante mais importante desta escrita, que levou a um altíssimo grau de perfeição, não foi certamente o único. Talvez o pioneiro fosse, na década de 1690, Johann Pachelbel, com a sua *Sonata a violino solo e cembalo obbligato*, e precedentes mais longínquos se procuraram até em algumas obras de Frescobaldi e de Biagio Marini.

Entre os músicos do barroco tardio que cultivaram este tipo de sonata podemos citar Krebs, Graun, Boismortier, Rameau (nas suas *Peças para Cravo em Concerto*), etc.

A sonata com muitos instrumentos

Além das formações expostas, podiam escrever-se sonatas para um número de instrumentos mais ou menos elevado. Depois da sonata em trio, a sonata em quarteto (para três instrumentos melódicos e baixo contínuo) teve uma personalidade bem definida e foi muito cultivada por músicos como Telemann. À medida que foi aumentando o número de intérpretes, os limites entre con-



Archiv für Kunst und Geschichte

No período clássico, os compositores abandonaram a técnica do baixo contínuo e começaram a escrever a totalidade das suas peças, sem confiar nada à capacidade de improvisação do executante. No início deste processo, o piano começou a dominar os demais instrumentos. O violino e o violoncelo, por exemplo, passaram a ser instrumentos acompanhantes. Em cima: quadro de Chodowiecki intitulado O Concerto.

certo, sinfonia e sonata foram-se tornando menos nítidos, até chegarem a fundir-se totalmente.

A sonata de cravo

Dentre as sonatas para um só instrumento, as escritas para instrumentos harmônicos (alaúde, violão, cravo, órgão) formam capítulos à parte.

A sonata de cravo pode apresentar desenhos muito diversos, aproximando-se do modelo *da chiesa* ou *da camera, ou* afastando-se de ambos. É esse o caso das sonatas bipartidas introduzidas em Espanha pelo napolitano Domenico Scarlatti, que os seus seguidores continuaram a cultivar de modo anacrônico até já bem entrado o século XIX. Este tipo de sonata consiste num único andamento de simples estrutura bipartida, baseado num único tema (embora, por vezes, apareçam motivos secundários que podem anunciar a sonata bitemática própria do classicismo). Deste modo, temos sonatas divididas em duas metades, cada uma das quais deve, por sua vez, ser repetida. O esquema é semelhante ao tipo binário descrito no capítulo da suíte: na primeira parte expõe-se o tema, que é desenvolvido por meio de progressões, imitações, etc., até chegar ao tom da dominante do relativo maior ou, inclusive, continuar no mesmo tom da sonata; na segunda parte repete-se o processo de forma mais regressiva, sobre um tema que procede mais ou menos diretamente do tema inicial.

Muito mais novo que Scarlatti, o cravista português Carlos Seixas (1702-1742), que com ele conviveu em Lisboa, não pode considerar-se um seu imitador, distinguindo-se, pelo contrário, por algumas inovações, entre as quais uma atenção especial ao desenvolvimento temático e a adoção já do esquema ternário, quer na ordem dos temas quer na dos andamentos, que chegava a ser mais de um. □

Capítulo 14

Sonatas barrocas mais importantes

As sonatas de Cima

Quando Gian Paolo Cima publicou em Milão, em 1610, os seus *Concerti ecclesiastici ... e sei sonate,* não tinha, certamente, consciência de que estava criando três gêneros musicais diferentes que haviam de ter uma importância imensa: a sonata *a solo* (soprano/baixo), a sonata *a trio* (2 sopranos/baixo), e o *solo* de violino (violino/baixo), já que numa das suas sonatas especificou que se destinava ao violino.

A parte de baixo, como é habitual em datas tão recuadas, não está cifrada (não contém números indicadores da natureza dos acordes, que têm de ser realizados livremente pelo cravista). O baixo e as partes de soprano parecem mover-se num mesmo nível de importância e complexidade. Contudo, as sonatas de Cima não são tão inovadoras e revolucionárias como se poderia pensar, já que pertencem a uma longa tradição de música instrumental.

A música deste autor caracteriza-se pelo brilho, pelo desejo de espantar o ouvinte com a eficácia dos seus efeitos e a virtuosidade da escrita. Abundam as diminuições rápidas, as escalas arrebatadas, os violentos contrastes, a surpresa de entradas a contratempo, características que podem sugerir o mundo culto, erudito e artificioso dos artistas maneiristas. Talvez estejamos perante uma música de conteúdo não excessivamente profundo, mas a sua fatura, a sua superfície, são de uma complexidade e de um atrativo extraordinários.

«Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis», de Monteverdi

Esta sonata, incluída nas *Vespri della Beata Vergine* («Vésperas da Santíssima Virgem»), publicadas em Veneza em 1610, é uma das poucas exceções que confirmam a regra de que a sonata é um gênero exclusivamente instrumental. Nela, Monteverdi inspirou-se numa sonata parecida, publicada dois anos antes por Archangelo Crotti, de Ferrara, instrumentada para dois *cornetti* ou violinos, um ou mais trombones e um baixo *seguente,* com a melodia gregoriana cantada oito vezes pela voz de soprano. Monteverdi seguiu uma disposição muito semelhante; nesta obra, oito instrumentos tocam aos pares:

Arquivo Salvat

A sua dedicação ao problema da voz humana no texto musical fez que Monteverdi compusesse uma das poucas sonatas com melodia cantada por voz de soprano: a Sonata sobre Santa Maria. *Ao lado: uma* Madonna, *obra de Lodovico Claudio de Cigoli (1599-1631).*

dois violinos, dois *cornetti*, dois trombones (um substituível por uma *viola da braccio*), *viola da braccio* e *trombone doppio* na linha do baixo. Toda esta complexa textura instrumental se intercala com o *cantus firmus* gregoriano, que se repete onze vezes cantado pela voz de soprano.

Este tipo de sonata não teve continuadores. A escrita instrumental era, sem dúvida, demasiado elaborada, comparada com a simplicidade da linha vocal. Toda a página ressuma um ar levemente arcaizante, mas de uma limpidez e beleza extraordinárias. Além disso, o diálogo entre os diversos instrumentos possui uma nobreza prodigiosa, não isenta de virtuosismo.

As «Sonatas do Rosário», de Von Biber

Tendo por comparação a fama universal de Corelli, torna-se chocante o esquecimento em que caiu Heinrich Ignaz Franz von Biber, o primeiro grande violinista austro-germânico, célebre em toda a Europa do seu tempo. As suas *Sonatas do Rosário* (quinze sonatas, uma para cada mistério, mais uma *passacaglia* para violino solo, que inaugura este gênero) são de uma beleza e de uma exigência violinística espantosas. Estas sonatas constam de dois, três ou quatro andamentos, entre os quais abundam as séries de variações e os *dobles*. Apesar do caráter religioso destas peças, a relação com a estrutura da sonata *da chiesa* italiana é praticamente nula, abundando inclusivamente os números de dança (para mais etiquetados como tal), como é o caso de alemandas, correntes, gavotas, gigas, sarabandas, chaconas e passacalhes.

Além destas obras, que figuram entre o que há de mais belo na literatura violinística de todos os tempos, Von Biber escreveu alguns dos primeiros exemplos de sonata «programática», como a deliciosa *Representatio avium* em que descreveu, de forma mais ou menos onomatopéica, uma série de animais —o rouxinol, o cuco, a rã, a galinha, o galo, o gato —, alternando estas imitações com tempos de música abstrata.

Estamos, pois, perante um curioso exemplo de sonata de câmara para violino e

Athanasius Kircher (1601-1680), contemporâneo de Von Biber, autor de Representatio avium, *foi o mais importante teórico da música no período barroco. À direita: página de uma das suas obras, em que por meio da notação musical reproduz o canto de diversas aves.*

baixo contínuo. De câmara? *É o que poderíamos pensar* se não fosse esta descontraída obra ser dedicada nada menos do que à «maior glória de Deus, da Virgem Maria e de Santa Cecília». Como já dissemos, nem sempre são claros os limites entre o palácio, a igreja e o palco, durante o barroco musical.

As doze sonatas, Op. 5, de Corelli

As sonatas que formam os Op. 5 de Corelli, escritas para violino e baixo contínuo, foram as mais famosas de todo o barroco, verdadeiro *best-seller* da época, objeto de numerosas edições-piratas, de transcrições e ornamentações. Estas peças exerceram uma enorme influência sobre os músicos da primeira metade do século XVIII.

Corelli preparou minuciosamente a edição destas sonatas: basta dizer que dedicou anos a revê-las e a corrigi-las. Quando, finalmente, as publicou em Roma, em 1700, o seu êxito foi tal que, ao longo do século XVIII, apareciam pelo menos quarenta edições diferentes. No entanto, o texto de Corelli era muito conciso, pelos menos nos andamentos lentos. Por isso, apareceram pouco depois edições com ornamentos escritos por diferentes compositores (algumas edições pretendiam ser uma transcrição dos ornamentos que o próprio Corelli realizava; outras deviam-se a músicos mais ou menos ilustres, como era o caso de Francesco Geminiani, discípulo de Corelli). Daqui derivou uma literatura de primeiríssima importância no momento de estudar a ornamentação barroca, isto é, a arte de «adornar» a música

Fabio Simion/Luisa Ricciarini

Arquivo Salvat

Arcangelo Corelli, que influiu no século XVIII musical com as suas sonatas de violino, deu origem ao concerto grosso, *antecedente do concerto clássico propriamente dito, ao contrastar solistas com grupos de outros instrumentos, na corte de Alexandre VIII.*

acrescentanto, com total liberdade, notas que o autor voluntariamente não escreveu, deixando que o intérprete contribuísse com o seu talento e inspiração. Indubitavelmente, a interpretação do original corelliano não tem sentido comparada com a beleza de algumas das versões ornamentadas,

Os *Opera* 5 de Corelli são compostos por seis sonatas *da chiesa* e seis *da camera*. As primeiras contêm vários andamentos fugados, que demonstram o talento contrapontístico do seu autor. No entanto, Corelli introduziu nas suas sonatas *da chiesa* trechos de dança, umas vezes de modo encoberto e outras com o seu título correspondente (gigas das *sonatas n.os3 e 5*), dando assim um importante passo para a fusão dos dois gêneros.

O equilíbrio e o «classicismo» destas sonatas não devem levar-nos a pensar que se trata de uma música fria e asséptica. Uma testemunha dos concertos de Corelli descrevia o grande virtuose com as seguintes palavras: «Nunca encontrei nenhum homem que deixasse escapar as suas paixões de tal modo quando tocava violino como o famoso Arcangelo Corelli, cujos olhos por vezes se tornavam vermelhos como o fogo; o seu rosto distorcia-se, as pupilas giravam como se estivesse na agonia e entregava-se de tal maneira que não parecia o mesmo homem.»

A última peça desta coleção não é, na realidade, uma sonata, mas uma série de variações sobre a *folía* hispânica, um tema —ou, mais exatamente, um esquema harmônico— que servira de base a muitas obras do Renascimento.

A inspiração melódica e a profundidade dos *Adagios,* o virtuosismo e arrebatadora energia dos fugados e a graça e frescura dos tempos de danças justificam a fama de que estas sonatas corellianas gozaram desde o momento do seu aparecimento.

As sonatas de Domenico Scarlatti e Antonio Soler

A chegada a Espanha, em 1728, vindo de Lisboa, onde permanecera cerca de sete anos, do napolitano Domenico Scarlatti, professor da princesa portuguesa Maria Bárbara de Bragança (mulher do futuro Fernando VI), iria ser um acontecimento fundamental para o futuro da música espanhola.

Para a princesa Maria Bárbara, Scarlatti compôs as suas célebres sonatas para cravo (que intitulou simplesmente *Essercizi,* como no volume dedicado a D. João V de Portugal), sonatas que ao todo chegaram até nós em número superior a seiscentas. Quase todas elas são escritas num único andamento, seguindo o clássico esquema bipartido. O talento de Scarlatti, o fascínio das suas harmonias, a sua inspiração melódica, a sua condensação formal e, acima de tudo, o seu formidável tratamento do teclado —de uma modernidade que atraiu os grandes pianistas de todos os tempos— fazem das suas sonatas um dos grandes capítulos da história da música barroca.

No entanto, o que nos interessa aqui é a assimilação da música folclórica espanhola pela obra de Scarlatti, que irá erguer-se em guarda avançada de um nacionalismo prematuro, sem equivalente no resto da Europa. Não se trata de citações de música exótica, como as que encontramos na obra de Telemann, mas sim de algo mais importante: a fusão de música culta e popular, a adoção não já de muitos ritmos hispânicos (o bolero, o fandango, o pólo, a seguidilha, a saeta), mas até de fórmulas harmônicas nitidamente espanholas, num tratamento que vai mais além do pitoresco. O espanholismo de Scarlatti —não é estranho que fosse um estrangeiro o primeiro a desenvolvê-lo— seria continuado por Soler e por muitos outros compositores espanhóis e daria o seu passo mais importante na obra de outro italiano: Luigi Boccherini.

Parece-nos, no entanto, particularmente interessante salientar que este popularismo da música espanhola setecentista não foi um fato isolado, mas fez parte de um fenômeno geral apaixonante, que José Ortega Y Gasset denominou com exatidão «plebeísmo»: «Durante o século XVIII produz-se na Espanha um fenômeno estranhíssimo que não aparece em nenhum outro país. O entusiasmo pelo popular, não já na pintura, mas sim nas formas da vida cotidiana, arrebatou as classes superiores [...] A plebe existia instalada nas formas sociais que ela própria inventara com consciente entusiasmo de si mesma e com inefável delícia, sem olhar de soslaio para os usos aristocráticos, em ansiosa fuga para eles. Por seu turno, as classes superiores só se sentiam felizes quando abandonavam as suas próprias maneiras e se se saturavam de plebeísmo. Não se tente minimizar o fato: o plebeísmo foi o método de felicidade que os nossos antepassados do século XVIII julgaram encontrar.» Este entusiasmo pelo popular produziu o apogeu

Domenico Scarlatti (1685-1757) superou o estilo barroco nas suas composições para tecla e iniciou a forma da sonata clássica. Embaixo: página da primeira edição da sua sonata n.º 17, de cravo.

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

do canto flamenco, dos touros, do gosto pelos trajes tradicionais, que penetraram no ânimo dos mais cultos, dos mais europeus, dos mais refinados. Até o erudito padre Feijoo confessava ter visto, «uma ou outra vez, uma pessoa de muitos talentos verter lágrimas de deleite e ternura ao ouvir tanger uma viola dedilhada, o que nunca lhe sucedera ao ouvir a sinfonia de vários instrumentos a que assistiu muitas vezes». E outro frade erudito, importante tratadista que estava muito a par das últimas correntes européias, como o padre Antonio Soler, tratou o ritmo do fandango com um garbo e um casticismo mais próprios da mais ordinária das cantadeiras que de um monge do severo Mosteiro do Escorial.

Sonata para «viola da gamba» e cravo, BWV 1027, de Bach

Bach é, como tantos outros músicos alemães, um bom representante da *réunion des goûts*, a combinação dos gostos italiano e francês, que dominou a música barroca. Do mesmo modo que escreveu seis suítes para violoncelo (instrumento «italiano» para uma forma «francesa»), compôs três belíssimas sonatas para *viola da gamba* e cravo (instrumento fundamentalmente francês para uma forma considerada italiana).

Como tantas outras vezes, Bach prescindiu da típica escrita do baixo contínuo e escreveu com «cravo obrigado», isto é, indicando todas (ou quase todas) as notas que se deviam ouvir. Trata-se, pois, de uma escrita a três vozes que deve ser tocada com dois instrumentos.

Destas três sonatas, a BWV 1027, escrita em sol maior, é de grande interesse, já que explica, em grande medida, a origem desta escrita para cravo obrigado:

Embaixo: O Passeio do Lago, no Parque do Retiro, *de José del Castillo (1737-1793), cena típica de um século em que a sociedade espanhola viveu com intensidade as manifestações mais vitais da arte popular.*

conserva-se esta mesma sonata numa versão diferente para duas flautas e contínuo (uma das poucas sonatas em trio de Bach), versão presumivelmente anterior à de *viola da gamba*. Nela, Bach limitou-se a confiar à mão direita do cravista o papel da primeira flauta, enquanto reservou para a *viola da gamba* o que correspondia à segunda flauta. Este simples método transformou um trio com contínuo numa sonata para instrumento solista e cravo concertado. Na realidade, o cravo passou a ser protagonista, acima, inclusive, da *viola da gamba*. A obra segue o esquema lento-rápido-lento-rápido, mais ou menos procedente da sonata *da chiesa*, como acontece em outras obras de Bach.

Sonata para flauta e cravo, BWV 1030, de Bach

Das sete sonatas para flauta tradicionalmente atribuídas a Bach, apenas quatro parecem autênticas. Entre elas, a mais importante é, sem dúvida, a grande sonata em si menor, BWV 1030. Nela encontramos de novo uma escrita com *cembalo obbligato* extraordinariamente elaborada. Isto é corrente em Bach. O que não o é tanto são as características do genial *Andante* inicial, certamente o mais grandioso andamento de sonata do cantor de S. Tomás. As suas dimensões são enormes: cento e vinte compassos de extrema densidade, nos quais aparecem pelo menos seis motivos melódicos. O tecido contrapontístico é de tal riqueza que alguns musicólogos pensaram que se tratava da refundição de um concerto para instrumentos de cordas, a cinco vozes, do próprio Bach. A par da simplicidade tonal do conjunto, esta obra apresenta o emprego de um cromatismo tão denso que, como referiu Olivier Alain, reúne os doze sons da escala cromática no espaço de um único compasso, audácia que passa despercebida pela lógica do movimento das partes. Todo o *Andante*, sem perda da tensão em nenhum momento, possui um grande equilíbrio, que lhe é conferido

por uma textura de singular plenitude. A interpretação com uma flauta barroca (de madeira e com uma única chave), de uma cor tão diferente para cada tonalidade, acrescenta a esta página imortal um peculiar sentido do claro-escuro.

O panorama muda por inteiro no *Largo e dolce*, em que o cravo substitui o seu sentido horizontal pela verticalidade de uns «apertados» acordes que sustentam, como sólidas colunas, a melodia ao mesmo tempo doce e solene da flauta, que possui o ritmo, mas não o espírito, da meridional siciliana.

Uma alegre e enérgica fuga a três vozes *(Presto)* serve de perfeito contraste para introduzir uma giga cujo ritmo sincopado produz uma sensação de exaltada e quase obsessiva alegria, bem distante do equilíbrio que caracteriza, em regra, o tão complexo Século das Luzes.

A atmosfera da obra de Antoine Pesne (1683-1752), que reproduzimos embaixo, parece recriar, com um singular sentido de cambiantes, a da sonata para flauta e cravo, de Johann Sebastian Bach.

As sonatas de violino e cravo, de Bach

Juntamente com os Op. 5 de Corelli, as sonatas de violino e cravo, BWV 1014-1019, de Bach, constituem o ponto mais alto deste gênero. Estas peças apresentam de novo a escrita para cravo obrigado, em vez de baixo contínuo, embora ainda contenham alguns troços com baixo cifrado. Nestas sonatas dá-se uma curiosa particularidade, segundo reza o título de uma das mais importantes fontes da obra: «*Sei sonate à cembalo concertato è violino solo, col basso per viola da gamba accompagnata se piace [...]*» Se o fato de dobrar a voz do baixo com *viola da gamba* era uma prática perfeitamente comum na escrita de baixo contínuo, em contrapartida, fazê-lo quando se trata de uma escrita pormenorizada como esta era verdadeiramente extraordinário. O resultado é extremamente parecido, do ponto de vista sonoro, ao dos primeiros trios com piano da época clássica, escritos para violino, violoncelo e piano ou cravo, quando o violoncelo ainda não se tornara independente do baixo e se limitava quase exclusivamente a dobrar as notas que a mão esquerda do cravista tocava. Por isso, muitos musicólogos quiseram ver nestas obras o precedente do trio clássico.

É uma particularidade de modo algum vulgar o surpreendente aparecimento de um belíssimo *Allegro* para cravo solo no meio da sexta sonata, durante o qual o violino permanece completamente calado. Sobressai também a beleza e complexidade do *Adagio* da terceira sonata. Todas as sonatas (a série possui uma unidade e uma variedade admiráveis) seguem o esquema *da chiesa* de quatro tempos (lento-rápido-lento-rápido), sem que apareça qualquer andamento de dança.

Archiv für Kunst und Geschichte

Um trio de Telemann

O Trio em si bemol para flauta de bisel, cravo obrigado e baixo contínuo, de Telemann, é um exemplo muito curioso de sonata em trio. A combinação de dois instrumentos diferentes (violino e flauta, flauta e oboé, flauta e *viola da gamba,* etc.) foi comum no barroco, mas a combinação de flauta e cravo obrigado por cima da base de um baixo contínuo não foi nada freqüente. De certo modo, a presença de um cravo solista, de um baixo e de uma flauta antecipa as sonoridades do trio com piano, típico do período clássico (eis mais uma premonição do avançado Telemann). Nesta obra, o compositor seguiu o esquema em quatro tempos (lento-rápido-lento-rápido), mas introduziu uma dança (uma siciliana). A sua estrutura pode pertencer à velha sonata *da chiesa,* mas o espírito não é o mesmo.

A sonata, de deliciosa ordenação tímbrica, começa com um *Dolce* de ar galante, que nos recorda o Telemann dos melhores momentos. Flauta e cravo dialogam com um melodismo tão elegante como emotivo, de insuperável pureza de estilo. Um *Vivace,* muito enérgico e apaixonado, conduz a uma *siciliana,* de senhorial embalo e contida expressividade, para terminar com um vertiginoso *Vivace,* de caráter incisivo e quase caricatural. ■

Capítulo 15

As sonatas clássica e romântica

O classicismo foi a época em que a forma sonata adquiriu o seu maior grau de maturidade e esplendor, chegando a converter-se na estrutrura musical mais conseguida e estável da história da música ocidental. A sua enorme funcionalidade, as suas grandes possibilidades de desenvolvimento, a sua validade como estrutura de referência, para além de modas e estilos, permitem considerá-la — como dizia Furtwängler — um dos grandes descobrimentos do pensamento artístico de todos os tempos.

Mas a sonata, tal como aparece no classicismo, é o produto maduro de um processo evolutivo, longo e complexo, no qual, sintetizando, intervieram três fatores: 1) o valor crescente conferido ao trabalho temático e, sobretudo, ao princípio da contraposição de idéias musicais; 2) a disposição de um sistema tonal que permitisse a variedade modulante; 3) a passagem das formas binárias para as ternárias, que vem, em suma, a ser uma conse-

A forma sonata é o fruto maduro do classicismo e aparece, como sempre acontece nos momentos em que historicamente se conseguem alcançar posições de equilíbrio, como um produto em que se conciliam e se fundem posições opostas.
Nesta página: O Amante de Música, *de Cornelis Troost.*

Rijksmuseum/Arquivo Salvat

qüência das anteriores premissas. Do mesmo modo, é bem sabido que a estrutura externa da sonata é um derivado direto da suíte, de tal modo que a abertura ou a *allemande* teriam originado o primeiro tempo da sonata, tal como a sarabanda ou a ária seriam os precursores do tempo lento; o *tempo di minuetto* teria permanecido tal e qual na sonata e o final rápido procederia da antiga giga, sendo os restantes números da suíte suprimidos. Este esquema de quatro andamentos da sonata de cravo não tardou a ser adotado, no decurso da sua própria evolução, pelas outras formas instrumentais, tanto de câmara como sinfônicas.

A sonata clássica implica, pois — tanto pela sua estrutura interna como pelo seu conteúdo musical —, uma concepção radicalmente diferente dos modos de composição próprios do barroco. Esta importante mudança da perspectiva musical não surgiu repentinamente, mas foi o produto de complexas transformações nos âmbitos cultural, histórico, social e musical que se verificaram durante a segunda metade do século XVIII.

Do barroco ao classicismo

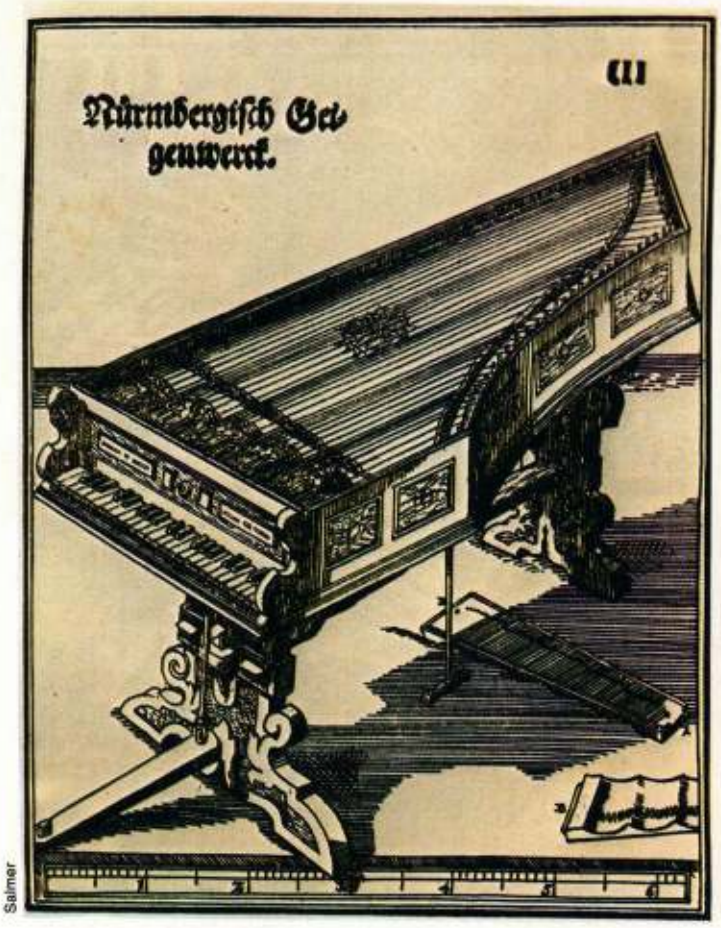
A sonata, como tal, nasceu no período de transição do barroco para o classicismo. Durante a década de 1740 começou o declínio do antigo esplendor barroco e o aparecimento, em seu lugar, de uma crescente influência dos gostos e modas franceses. Um estilo carregado, a que na França se deu o nome de *rocaille* (rococó) e na Alemanha de *Empfindsamkeit* («sentimentalismo»), invadiu, como reação de rejeição da austeridade barroca, todas as esferas da cultura européia. Mas, subitamente, cerca de 1770, com o aparecimento do individualismo na literatura alemã, concretizado no drama de Friedrich Maximilian von Klinger *Der Wirwarr oder Sturm und Drang (A Desordem ou Tempestade e Ímpeto),* publicado em 1776, iniciou-se um movimento cultural — certamente precursor do romantismo — que implicou uma declarada rebelião contra os formalismos, um ataque à frivolidade do gosto francês e uma defesa da liberdade e da emoção. Na sua repercussão musical, o *Sturm und Drang* significou a contrapartida do estilo galante típico do rococó. Deste interessante jogo dialético de tese e antítese surgiu, cerca de 1780, o classicismo, que, à maneira de amortecedor, absorveu — moderando-os — elementos de ambos os estilos. As composições maduras de Haydn e Mozart, paradigmas do classicismo musical, sugerem, com o seu equilíbrio formal e a sua serenidade, este ideal de moderação.

Mas quais foram as principais mudanças neste período, que permitiram o desenvolvimento de uma forma como a sonata, que haveria de constituir modelo e paradigma dos valores do classicismo? A primeira conseqüência importante da queda do barroco foi o desaparecimento do baixo contínuo, o que se traduziu imediatamente no aspecto melódico. Em vez da estruturação vertical, no espaço, própria da polifonia, a melodia começou a estender-se no tempo, isto é, horizontalmente. Nasceu, assim, um princípio novo na técnica da composição, radicalmente diferente do contraponto, que foi o trabalho temático-motívico, cujo máximo expoente se pode encontrar, em última instância, na seção central *(desenvolvimento)* do andamento de sonata. Por outro lado, ao contrário do que acontecia na fuga, a variedade e o contraste entre os elementos temáticos passou, fundamentalmente, a depender mais da harmonia do que do contraponto; com ela nasceu a possibilidade de modular, de alterar a tonalidade básica, que confere essa variedade dentro da repetição aos desenvolvimentos temáticos da sonata.

Uma vez estabelecida como diretriz do novo estilo, a melodia também experimentou uma evolução. Do mesmo modo que nas artes plásticas do rococó eram abundantes os adornos e os ouropéis, a melodia correspondente a este estilo era essencialmente ornamental e carregada. Contra tal sinal de amaneiramento, o classicismo tendeu a uma depuração melódica e temática. Por outro lado, era necessário revitalizar o suporte harmônico. Haydn foi um dos que mais contribuíram para esta tarefa, enriquecendo a textura harmônica com motivos derivados da melodia principal, de tal modo que todas as vozes se tornaram protagonistas.

Para ganhar em contraste e expressividade, os autores começaram a empregar as indicações dinâmicas de uma forma nova e mais audaz. Apareceram, assim, o *crescendo,* o *diminuendo,* o *sforzando* e restantes indicadores de intensidade, utilizados com todo o tipo de variedade e efeitos. Os pioneiros desta prática foram, como sempre se refere, os sinfonistas de Mannheim, com Johann Stamitz à cabeça. Do mesmo modo, para satisfazer tais exigências dinâmicas, produziram-se mudanças substanciais nos instrumentos de tecla. O cravo, com o seu mecanismo de puas, revelava-se incapaz de reproduzir os efeitos citados, pelo que, pouco a pouco, foi abandonado. Embora fosse um instrumento antigo, o clavicórdio tinha maiores possibilidades de matiz e expressão e foi, em certa medida, o instrumento ideal do estilo galante. Mas o novo *pianoforte,* com o seu mecanismo de martelos e maior sonoridade, permitia que se controlasse perfeitamente o tecleio e, por conseguinte, a realização dos efeitos dinâmicos. Embora o piano seja mais antigo do que se julga — parece que já em 1768 Johann Christian Bach teria utilizado um em público — só gradualmente conseguiu suplantar os outros instrumentos, e durante muito tempo — inclusive em Beethoven — nas edições das sonatas manteve-se ainda a indicação: *«Per il clavicembalo o piano-forte.»*

Todas estas mudanças, operadas no intervalo, breve mas fundamental, de cinqüenta anos, se podem condensar num nome: Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), autor de um precioso livro intitulado *Ensaio acerca da Verdadeira Arte de Execução em Instrumentos de Tecla.* As suas *Sonatas Prussianas* ou as *Württemberg,* escritas entre 1740 e 1743, representam as primeiras formas mais genuínas do novo verbo nascente. Com os sinfonistas de Mannheim, é ele o mais importante artífice desta evolução, que vai, praticamente, desde o tempo de seu pai até Beethoven. A história foi injusta com este homem, com quem Haydn, Mozart e Beethoven reconheceram ter aprendido o fundamental da sua arte. Foi ele que transformou o caráter da música galante (que cultivou na sua primeira fase na corte de Frederico, *o Grande*), passando pelo *Sturm und Drang,* para acabar por lançar os alicerces do classicismo. As suas melhores sonatas anunciam, tal como as de Haydn, as primeiras páginas pianísticas de Beethoven, e a sua potencialidade expressiva faz dele, com o autor de *A Criação,* o representante mais qualificado do *Sturm und Drang* musical.



Salmer

Luisa Ricciarini

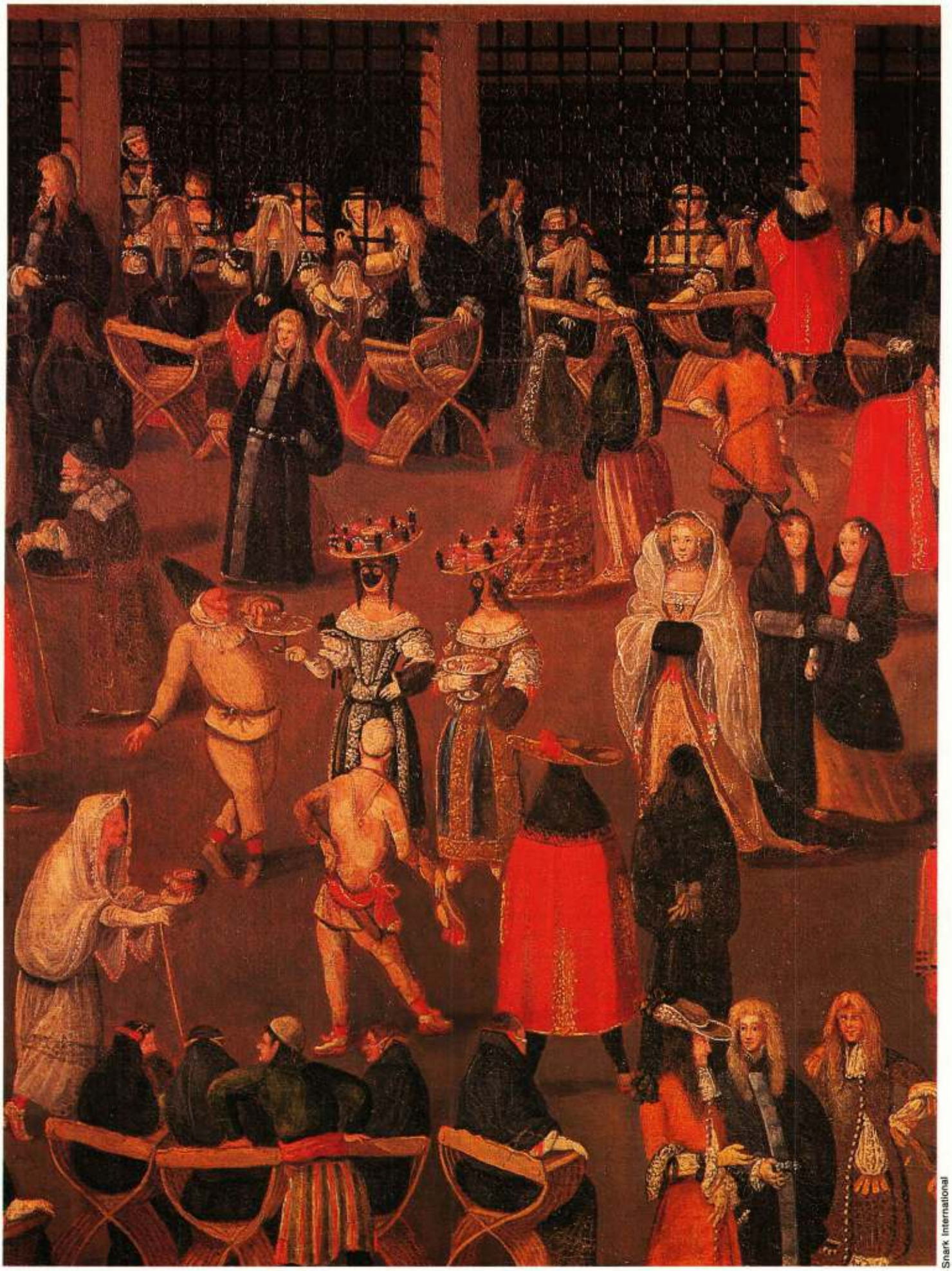
As maiores exigências de contraste e expressividade levaram à substituição do cravo pelo clavicórdio e à deste pelo novo pianoforte. *Em cima, à esquerda: a gravura mostra um cravo do século XVII. À direita: imagem da mesma época, corresponde à decoração do tampo de um cravo construído em 1633 por Andreas Ruckers.*

Esquema da sonata

Nas mãos dos cravistas setecentistas, a sonata foi um nobre brinquedo musical. A arte da primeira época de um Joseph Haydn fez as delícias de uma sociedade aristocrática e cortesã, que entendia a música como distração e exigia dela elegância e boas maneiras. A sonata era um trabalho bem feito, mas quase miniaturista, como o é, de certo modo, o som pequeno do cravo.

Mas desde a inicial sonata monotemática do tempo de Domenico Scarlatti produzira-se um fenômeno realmente importante na concepção desta forma musical: o aparecimento de um segundo tema, uma segunda personagem que irá permitir uma maior ação e uma confrontação de caracteres. Este será o princípio essencial a configurar o primeiro andamento e a chegar a representar a forma sonata por antonomásia. Esta estrutura formal, que terá já na época de Haydn uma planificação estabelecida, consiste numa adequada sucessão de etapas, zonas mais ou menos estáveis de conteúdo entre as quais se intercalam períodos de transição. Estes momentos, que denominamos *estáveis,* e nos quais aparece a exposição dos respectivos temas, são momentos de consolidação musical, em contraposição aos momentos de passagem ou de transição de um tema para outro. Em linguagem musical fala-se de *estabilização tonal,* isto é, quando a frase musical se move na órbita de um único centro de gravidade, e de *modulação,* mudanças de tonalidade em busca de uma nova situação de repouso noutra tonalidade estável. Descobrimos, pois, que o sentido da forma está intimamente vinculado ao sentido de tonalidade, de modo que, enquanto o primeiro tema (a que também se dá o nome de **A**) é sempre apresentado na tonalidade original (quer dizer, a que dá nome à sonata), o segundo tema (também batizado como **B**) aparecerá noutra tonalidade que não seja precisamente a principal, em regra, no seu quinto grau ou dominante. Esta diferença tonal entre um tema e outro produz, efetivamente, uma autêntica diferença de nível: é como se, partindo de um vale (primeiro tema), alcançássemos, depois de uma suave ascensão (a *ponte*), um planalto (segundo tema). Deste modo podemos falar de uma topografia do terreno musical, com as suas mudanças de nível tonal que, de algum modo, representam a linha de tensões da linguagem sonora, na qual radica o jogo principal que dá sentido à música. Vejamo-lo por meio de um pequeno gráfico:

Exposição			
Tema A ou 1.º tema	*Ponte*	*Tema B ou 2.º tema*	*Coda de exposição*
Tonalidade original	Modulação (passa, sem chegar a ficar em nenhuma, por várias tonalidades)	Outra tonalidade (geralmente a dominante)	A mesma tonalidade do tema B



Snark International

Este esquema constitui a exposição da sonata, ou primeira grande articulação, onde vão ser exibidos os principais elementos que integram o material básico do andamento. Poderíamos dizer que apresentamos já as principais personagens que vão intervir numa obra teatral. A tradicional concepção, na arte de Tália, de exposição, intriga e desenlace encontra também aqui a sua razão de ser.

É habitual a repetição de toda esta arte expositiva, para melhor familiarização com os elementos que vão ser elaborados, antes de iniciar a segunda grande articulação ou parte central do primeiro andamento da sonata, que se denomina *desenvolvimento* e que equivale à intriga da obra teatral. A função dos desenvolvimentos é o livre desenrolar dos temas e elementos aparecidos na exposição, que, consoante a época de que se trate, pode chegar a alcançar uma extraordinária dimensão, já que é nesta seção que — sobretudo no romantismo — se conseguem os pontos de máxima tensão e a obra encontra o seu cume e, se for o caso, a sua justificação dramática. No século XVIII, no entanto, se bem que as bases estivessem estabelecidas, as dimensões ainda eram moderadas e aspirava-se a uma perfeição e equilíbrio das partes com o todo.

Na terceira seção regressamos novamente ao princípio, isto é, retomamos a exposição, a que, por ser já conhecida, chamaremos *reexposição,* mas com uma ressalva: dado que estamos num momento de consolidação geral — e a consolidação em música é dada pela maior estabilização tonal —, o segundo tema **(B)**, que na exposição era obrigatório apresentar numa tonalidade distinta da do primeiro tema **(A)**, deverá agora estar escrito num mesmo plano de igualdade, quer dizer, na mesma tonalidade, pelo que toda esta seção adquire um grande sentido conclusivo e uma maior unidade.

Reexposição			
Tema A ou 1.º tema	*Ponte*	*Tema B ou 2.º tema*	*Coda geral*
Tonalidade original	Breve digressão de ida e volta	Tonalidade original	Tonalidade original

Como se pode observar, todos os elementos que haviam aparecido na exposição têm aqui um denominador comum, uma tonalidade uniformemente estabelecida para todos eles, se bem que a parte transitiva entre os dois temas possa fazer um breve devaneio modulante, desde que regresse em breve ao tom de partida, sobre o qual assenta a sonata.

A esta estruturação-tipo foi-se chegando de modo paulatino, o que também não quer dizer que todas as sonatas tenham necessariamente de corresponder a este esquema, sob pena de deixarem de o ser. Felizmente, os grande artistas sempre compreenderam que a rigidez é um mau aliado da criação e souberam mover-se com um espírito aberto e sumamente eclético. Uma das sonatas mais conhecidas de Mozart, por exemplo, a K. 331, em lá maior, baseia-se num tema e variações para o primeiro andamento — assim como a n.º 12, em lá bemol, op. 26, de Beethoven — e na famosa *Marcha Turca* para o último. Mas, mesmo assim, o esquema do primeiro andamento de sonata estabelece um modelo e corresponde a uma lógica estrutural de primeira categoria no desenvolvimento das idéias, ao mesmo tempo que permite, nas mãos dos grandes mestres, uma ampla margem de liberdade; margem que dará, posteriormente, à sonata — sem que em nada perca a sua essência — um sentido poemático e subjetivo, como em Liszt ou Chopin.

Com as suas tipografias de música e os seus centros de experimentação instrumental, e com mestres como os Gabrieli, Veneza foi, durante anos, a capital da música. Na página anterior: baile de máscaras veneziano no século XVIII, época em que a forma sonata ganhou corpo em definitivo.

Entre 1788 e 1789, Mozart compôs várias sonatas destinadas a principiantes. Apesar deste objetivo, nada se perde da beleza destas obras, entre as quais figura a Sonata em ré maior, K. 576, dedicada a Frederica da Prússia. Embaixo: Frederica e Luísa da Prússia, *grupo escultórico de Schadow.*

Arquivo Salvat

O universo da sonata

Muitas destas obras tinham um destinatário, desempenhavam uma função circunstancial à qual se deviam moldar. Assim, apesar da sua riqueza, a Sonata em ré maior, K. 576, de Mozart, pretendia não ultrapassar um determinado grau de dificuldade, já que, segundo parece, se destinava à princesa Frederica da Prússia. Mais ou menos por esta altura, Mozart compôs uma série de sonatas fáceis, para principiantes, entre elas a famosa Sonata em dó maior, K. 545. Poucas vezes pensamos neste aspecto funcional que têm, ocasionalmente, as grandes e pequenas obras que tanto nos fascinam, como se a inspiração que as produziu não tivesse nada a ver com um compromisso assumido. No entanto, é graças ao meio social em que o autor se move que se podem tornar realidade. Daí, a importância das mudanças sociais para o devir da criação musical. Apenas uns anos mais tarde, Beethoven encontrará já outro cenário e, por conseguinte, outra necessidade expressiva.

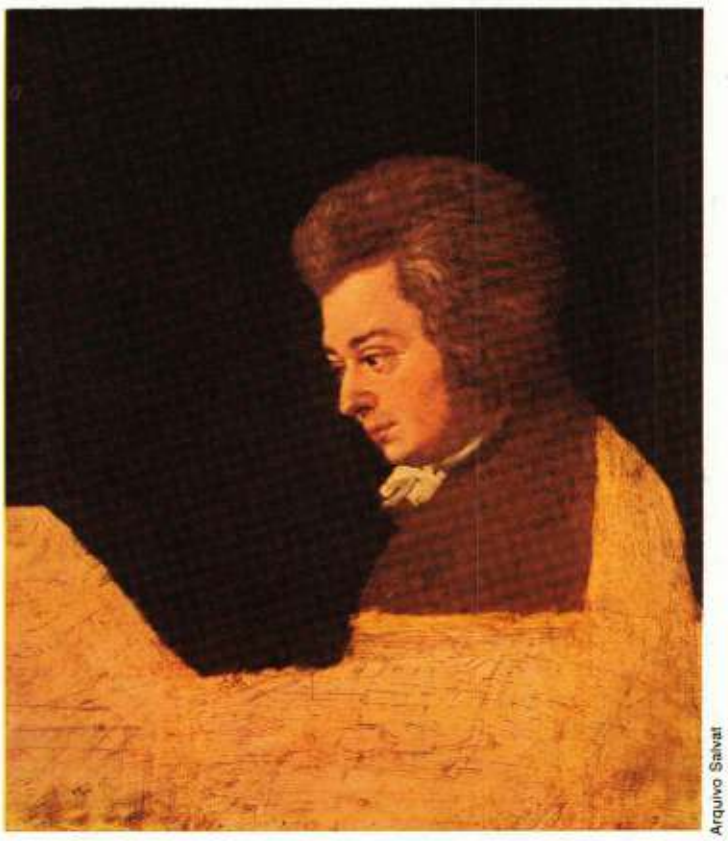
Talvez possa surpreender este interesse em acentuar a importância construtiva da composição, como se o valor artístico da obra dependesse mais da ordenação do material (a forma) que da substância das próprias idéias. Quando admiramos a beleza de uma frase musical, o momento mágico da inspiração que a define ou a elegância que a rege, parece vã a insistência no cuidado da forma e impossível que o autor tenha trabalhado a partir de um molde previamente fixado, sem se deixar levar pelo vôo da fantasia em plena liberdade. A sonata é, obviamente, uma forma ambiciosa e, como tal, precisa de regras de arquitetura musical, que são a harmonia (que governa as leis da tonalidade), o contraponto (que dirige as linhas da textura musical polimelódica), a forma musical (ou a lógica sintática do discurso e arquitetura sonora) e, em cada caso, a instrumentação (ainda que se trate de um único instrumento, a adequação às exigências genuínas do mesmo, com o seu próprio interesse tímbrico e de possibilidades que incide no conceito romântico de composição), e tudo isto sem falar na força ordenadora do ritmo.

O universo em que se move a sonata — que o mesmo é dizer a sinfonia — é, ou chegará a ser, o da grande forma; é um projeto que se propõe a atitude mais ambiciosa e que põe à prova as possibilidades reais do compositor; como estruturar a criação de um mundo, que seja ao mesmo tempo um mundo próprio. É, naturalmente, todo um desafio que vai permitir à sonata um espetacular progresso quanto a dimensões e conteúdo. Por alguma razão, durante o romantismo, diminuiu consideravelmente, em relação à época clássica, o número de obras dedicadas ao gênero: Haydn escreveu nada menos de 104 sinfonias e 62 sonatas; Mozart, na sua curta vida, 41 sinfonias e 18 sonatas; Beethoven, em compensação, só compôs 9 sinfonias e chegou ao considerável número de 32 sonatas; Brahms e Schumann, 4 sinfonias e 3 sonatas, etc.

A sonata tornou-se mais densa e passou a fazer parte de uma expressão psicológica muito mais humanizada e confidencial, mas, ao mesmo tempo, também mais épica e colossal. Beethoven foi o grande artífice dessa mudança, motivada, em parte, pela transformação política e social trazida pela Revolução Francesa, que conduziu à libertação da arte como expressão do indivíduo. Também não é por acaso que a única ópera do grande mestre trata de um acontecimento real da Revolução e o toma como pretexto para ilustrar melhor o seu idealismo humanitário e, simultaneamente, o seu espírito liberal. Se *Fidélio* é a prova mais clara da mudança estética e artística, a obra completa de Beethoven aí está, com a sua monumentalidade, a sua energia libertadora e o seu romantismo nobre e medular, como testemunho de uma fase de perfeição insuperável que servirá de farol, guia e referência obrigatória a todo o século XIX musical.

Importância dos temas

É fácil compreender por que a sonata — e todas as formas afins: duo, quarteto, sinfonia... — cresceu em todos os sentidos, tanto do ângulo conceptual e de conteúdo como do da aplicação técnica da composição. Nesta época, o segundo tema — que na fase anterior era ainda tímido e relativamente pouco contrastado — recebeu uma maior estabilidade tonal na exposição, chegando a subdividir-se em vários temas derivados — b_1), b_2) e b_3) — e a formar um grupo unitário sob um mesmo denominador tonal. Esta maior amplitude de exposição será, logicamente, compensada por um maior desenvolvimento da parte central do andamento (intriga) e um conflito mais



Arquivo Salvat

Mozart, como Beethoven e Haydn, contou-se entre os grandes compositores que deram à sonata a formidável arquitetura que a culmina, como todas as suas formas afins, cerca dos finais do século XVIII. Acima: retrato inacabado de Mozart, pintado, cerca de 1789, por Lange.

À direita: uma vista da Praça e da Igreja dos Escoceses, na Viena de finais do ano de 1700. Naquela cidade, verdadeiro centro musical europeu, viveram, entre os últimos anos do século XVIII e os começos do seguinte, Mozart, Haydn, Schubert e Beethoven.

intenso entre os temas que conduzirão a tensão — cerca do final desta segunda seção — ao seu ponto culminante. Tudo, em rigor, sairá engrandecido: o que fora uma simples passagem do primeiro para o segundo tema passará a ser, muito freqüentemente, um episódio importante; além disso, a dimensão da coda (outra língua tonal) encerrará amplamente o seu sentido conclusivo na tonalidade principal.

Inútil será dizer que a introdução, sempre facultativa, assume, em certas ocasiões (recorde-se a sonata «Patética»), um protagonismo essencial intercalado organicamente no sentido geral do andamento.

Este impulso formal, arquitetônico, que esta primeira parte da sonata beethoveniana implica, deverá corresponder também a uma maior dimensão dos restantes andamentos; assim, no lento, Beethoven utilizará ainda o corte ternário herdado da ária: tema-copla-tema novamente, estrutura ternária que se entende como exposição-modulações-reexposição, tal como sucede, por exemplo, na Sonata op. 27, n.º 2, «Ao Luar». Posteriormente, o número de seções chega a ampliar-se até cinco partes, conferindo por este fato à forma *lied,* própria dos andamentos lentos, um vôo e consistência maiores (é este o caso do *Adagio cantabile* da sonata «Patética»). O *minuetto* (outra sobrevivência arcaica da época da suíte), que, por vezes, antecede o final, irá ser paulatinamente substituído pelo rítmico *scherzo,* que, nas mãos do mestre, será representativo do seu estilo característico. Por último, à envergadura do andamento inicial haverá que opor outra peça importante que equilibre o andamento final. Se, para esta parte da sonata, Haydn e Mozart tinham chegado a transformar em rondós as gigas primitivas, Beethoven desenvolverá também esta forma, à qual conferirá uma estrutura semelhante à do esquema observado para o primeiro andamento e que na gíria musical é conhecido como *Rondó desenvolvido.* (O rondó da sonata «Waldstein» ajusta-se a este novo conceito de rondó beethoveniano.) Embora, na sua maior parte os *finales* das sonatas de Beethoven sejam rondós, outras formas serão também sabiamente utilizadas: o *Allegro* de sonata, decalcado do primeiro andamento (como o *Finale* da Sonata op. 10, n.º 1, em dó menor), a fuga, a que soube dar um tratamento pessoal (op. 101, 106 e 110) e também o tema e variações (op. 109 e 111).

Como esta liberdade de invenção caracterizou sobretudo o seu último período, prestaremos, mais adiante, particular atenção ao grupo de sonatas que culminam o *corpus* extraordinário da sua produção pianística. □

Luisa Ricciarini

Capítulo 16
Sonatas de piano

As sonatas de Joseph Haydn

Com Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn é o máximo criador da forma sonata clássica. E também aqui devemos chamar a atenção para o injusto esquecimento a que foi condenada, durante muito tempo, a sua transcendente produção sonatística. Haydn é reconhecido como o pai da sinfonia e do quarteto de cordas clássicos, mas ignora-se em que medida o foi também da sonata de piano. Basta dizer, para centrar a questão, que as suas sonatas entesouram, em conjunto, maior valor histórico-musical que as de Mozart: partindo de menos, Haydn chegou mais longe — quanto a conteúdo expressivo — que Mozart, e estendeu, sem dúvida, a ponte perfeita entre Carl Philipp Emanuel Bach e Beethoven.

O antigo número de quarenta e nove sonatas tradicionalmente admitido segundo as edições clássicas foi ampliado nos últimos anos, graças às investigações de H.C. Robbins Landon, para sessenta e duas peças. A numeração que adotaremos corresponde ao catálogo de Christa Landon.

Segundo as suas características e origem, as sonatas de Haydn podem classificar-se em quatro grupos:

1) As primeiras peças, n.os 1 a 20, estendem-se desde os anos de juventude até aos primeiros tempos das suas atividades na capela do príncipe de Esterházy (1760-1765). Trata-se de sonatinas muito breves, consideravelmente influenciadas pelo compositor vienense Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), em regra de três andamentos, cujo princípio mostra uma etapa preliminar de forma sonata, em que ainda não aparece a contraposição temática. Dentro deste grupo, a primeira sonata propriamente dita é a n.º 11, em que já detectamos a influência de Carl Philipp Emanuel Bach no seu belíssimo e dolente *Largo*, bem como num esquema de forma sonata reconhecível no primeiro tempo.

2) As Sonatas n.os 29 a 34 (as n.os 21 a 28 são apenas fragmentos). O avanço experimentado com estas seis obras é considerável no que se refere ao desenvolvimento do esquema básico da sonata; os pequenos grupos de motivos dão lugar a verdadeiros temas bem construídos e adequadamente contrastados entre si. Tomemos, por exemplo, o impressionante episódio central do primeiro tempo da Sonata n.º 33, em dó menor, a mais importante deste período, e comparemo-lo com os das anteriores; neste caso, com o seu vigor, a sua amplitude e contraste, estamos perante uma passagem claramente pré-beethoveniana. Esta obra, cujos três andamentos aparecem em forma sonata, é, além disso, a primeira a apresentar suficientes indicações dinâmicas para se pensar que se destinava, obviamente ao *pianoforte*. Com ela, e algumas obras deste grupo, Haydn abriu à sonata de piano uma nova via de intensidade e profundidade emotivas.

3) Com os lógicos altos e baixos, prosseguiu a evolução iniciada nas obras anteriores, que chegou a alcançar, em algumas sonatas deste grupo, níveis altíssimos. Pertencem a este grupo três coleções de seis obras cada uma. A primeira delas (n.os 36 a 41), dedicada ao príncipe Esterházy, foi editada em 1774, em Viena e Berlim, como Op. 13. Chama a atenção a bela Sonata n.º 38, com o seu meditativo *Adagio* em fá menor, que evoca já os primeiros andamentos lentos de Beethoven e, com o seu ar de siciliana e o seu tom expressivo, parece até anunciar Schubert e Mendelssohn. Das Sonatas n.os 42 a 47, publicadas em 1778 em Berlim como Op. 14, merecem ser salientadas a n.º 45, com os seus motivos de caça, a n.º 46, de fatura algo arcaizante mas com um segundo andamento — *Allegreto* — cujo sabor especial faz pensar no *Scherzo* da Sonata op. 31, n.º 3, de Beethoven, e, finalmente, a n.º 47, em si menor, que revela já um grande domínio da forma sonata no seu primeiro tempo, bem como um vigor extraordinário: veja-se quão perto se encontra o trio do minueto de um *scherzo* de Beethoven.

A partir daqui, e na série seguinte de sonatas (n.os 48 a 53), é surpreendente a semelhança entre Haydn e Beethoven. Estas seis obras, publicadas por Artaria como Op. 30, revelam de maneira intensa a influência do *Sturm und Drang*. Com o seu caráter decididamente pianístico e a sua perfeição formal, constituem seis magníficos exemplos da mestria do seu autor. A Sonata n.º 48, em dó maior, deve ser considerada uma das obras mais importantes de Haydn. É já uma grande sonata e a sua estrutura pode ser tomada como um modelo quase didático para identificar os diferentes elementos formais. Ao ouvir esta obra transparente, podemos entender como os compositores clássicos amavam a forma sonata e quanto prazer sentiam em trabalhar com ela. Na peça seguinte, a n.º 49, em dó sustenido menor, descobrimos um primeiro andamento mais avançado, quanto a conteúdo expressivo e dramático, que o *Allegro* da Sonata n.º 1 de Beethoven e, seguidamente, um *scherzando* que parece relacionar-se diretamente com o «classicismo» de Schubert. No seu conjunto, trata-se de um grupo fascinante de sonatas; pensemos que nem nas suas sinfonias Haydn alcançou um dramatismo e um poder expressivo tão arrebatador como nos *Adagios* das So-

Museu do Prado/Salmer

Haydn não imprimiu apenas forma definitiva à sonata, ao quarteto de cordas e à sinfonia clássicos. O seu domínio instrumental fê-lo compor canções com acompanhamento melódico de grande complexidade.
Ao lado: O Duque de Alba, *obra de Goya, com uma partitura de canções de Haydn.*

Arquivo Salvat

Entre as mais de sessenta sonatas que Haydn compôs para piano, sobressaem, pela sua sonoridade e equilíbrio, as escritas em Londres, em 1794 e 1795. Entre elas, a n.º 62, de que se reproduz acima uma página da partitura autógrafa.

natas n.os 51, 52 e 53, que acabam por ser a antecâmara de Beethoven, cujas primeiras obras do gênero são, evidentemente, uma continuação.

4) As sonatas do último grupo, separadas das anteriores por vários anos, apresentam um caráter diferente e pertencem ao período de maturidade, chamado «classicista», de Haydn. Figuram entre elas as três Sonatas n.os 54, 55 e 56 dedicadas, em 1748, à princesa Esterházy e compostas unicamente por dois andamentos, tal como a n.º 58, escrita segundo um esquema livre; a Sonata n.º 59, dedicada a Marianne von Genzinger, de cujo *Adagio* escreveu o autor que está cheio de sentimento; e, para terminar, o grupo de sonatas londrinas, formado pelas n.os 60, 61 e 62 (1794-1795), de uma maturidade formal e pianística extraordinária, de um equilíbrio expressivo notável, mas sem o *pathos* e o impacto das anteriores.

Mozart: o equilíbrio na sonata

Se Haydn conduziu a sonata da suíte até à perfeição da forma clássica, e do mais intranscendente estilo galante à ante-sala do romantismo, a Mozart —que, com as suas dezoito sonatas de piano, descreveu um arco certamente menos amplo— deve reconhecer-se o valor de ter levado o modelo clássico a um grau de extrema perfeição. É certo que, na sua coleção de sonatas não encontramos uma linha evolutiva comparável, por exemplo, à dos seus próprios concertos de piano, mas não há dúvida de que produzem a impressão de que, com estas sonatas, Mozart fixou a forma clássica, no mesmo sentido em que o Pártenon imortaliza a arquitetura clássica.

Além das primeiras divagações de infância (citadas como K. 6), constituídas exclusivamente por andamentos soltos, as primeiras sonatas importantes que Mozart escreveu são as seis obras K. 279-284, publicadas em Munique em 1775, que apresentam influências italianas, parisienses, haydnianas e também de Johann Christiann Bach. Estas peças contêm já muitas das características das sonatas posteriores: o clássico esquema de três andamentos *(Allegro-Andante-Presto)*, o domínio já exemplar da forma nos primeiros andamentos, o predomínio do esquema de *lied* nos tempos centrais e o rondó ou a forma sonata nos finais. Da ordem das tonalidades destas seis sonatas (do, fá, si bemol, mi bemol, sol e ré), as mais freqüentes no estudo do piano, inferiu Alfred Einstein um propósito didático na sua composição.

Às duas Sonatas seguintes, K. 309 e K. 311, de 1777 e 1778, respectivamente, deu-se o nome de «Sonatas de

Mannheim», devido à abundância de sinais dinâmicos que contêm, o que induziu Leopold Mozart a dizer delas que estavam «escritas segundo o gosto amaneirado de Mannheim». Data também de 1778 a série seguinte de cinco sonatas, provavelmente escritas em Paris, nas quais se pode já reconhecer o Mozart maduro. A primeira delas, K. 310, em lá menor, surpreende pelo seu tom trágico e a sua dor contida, resignada, certamente relacionada com a morte de sua mãe, ocorrida na capital francesa por aquela altura. É a primeira grande sonata de Mozart, se bem que, ao que parece, não tivesse agradado tanto aos parisienses como a peça seguinte, a K. 330, em dó maior, a mais simples e descontraída. Este conjunto de sonatas de Paris é fascinante pela variedade e a forte personalidade de cada uma das obras; porque a seguinte, a Sonata em lá maior, K. 331, diverge por completo do esquema típico da forma sonata: um delicioso *Andante* com variações, um soberbo minueto e a conhecidíssima *Marcha Turca* compõem aquela que é, certamente, a mais popular sonata de Mozart. Um primeiro andamento com três temas na exposição e um quarto no desenvolvimento e um *Adagio* central que a alguns sugeriu uma antecipação do noturno chopiniano são as características da composição seguinte, K. 332, em fá maior. A última desta série, a K. 333, revela a influência de Johann Christian Bach (com quem Mozart se encontrara em Londres) e, apesar do seu estilo fácil, surpreende-nos o seu *Adagio cantabile,* com inusitadas audácias harmônicas.

As últimas sonatas de Mozart não foram agrupadas em conjunto, mas escritas em diferentes momentos. Uma das mais conhecidas é a K. 457, em dó menor, de 1748, publicada juntamente com a belíssima *Fantasia,* K. 475, na mesma tonalidade. A obra sugere uma antecipação do estilo de Beethoven, mais aparente que real; na realidade, trata-se de uma composição tipicamente mozartiana, tanto pelo seu rigor formal como pelo grau de domínio consciente da emoção. A obra seguinte marca um dos pontos mais altos de utilização da forma sonata. Consta de dois andamentos, *Allegro* e *Andante,* K. 533, aos quais, depois, juntou o Rondó, K. 494, composto por um aluno e corrigido por Mozart. Os dois primeiros andamentos, ambos em forma sonata, são admiráveis; o *Allegro* apresenta uma elaboradíssima exposição

Biblioteca Nacional de Paris/Arquivo Salvat

Num momento de graves dúvidas e problemas íntimos, transido de dor pela morte de sua mãe, no Paris de 1778, Mozart compôs algumas das suas melhores sonatas, como a Sonata em lá menor, K. 310. À esquerda: gravura de Philibert Louis Debucourt mostrando um parque de Paris, cerca dos finais do século XVIII.

com três temas, trabalhados com inteligência suprema, tanto no desenvolvimento como na genial reexposição. O *Andante,* de uma riqueza melódica e uma beleza expositiva enormes, surpreende também pelo seu desenvolvimento central: aqui, sim, aparece a mão genial do futuro Beethoven.

A Sonata em dó maior, K. 545, conhecida como *Pequena Sonata para Estreantes,* é outra página muito conhecida, de um encanto e simplicidade verdadeiramente miraculosos. A peça escrita a seguir, a K. 570, julga-se fazer parte de uma série destinada à filha do rei da Prússia; a obra é outro modelo de pureza e simplicidade. A última Sonata de Mozart, a K. 576, em ré maior, subintitulada «A Caça» devido ao caráter do seu primeiro tema, é, tecnicamente, a mais complexa pela sua riqueza contrapontística, ao que parece fruto de uma viagem a Leipzig, onde o compositor tomou contato direto com as partituras de Johann Sebastian Bach. Escrita em julho de 1789, nela os temas **A** e **B** aparecem nitidamente diferenciados. O primeiro, com o qual se inicia o andamento, apresenta um caráter vigoroso através de um arpejo ascendente, que será muito elaborado no decurso deste primeiro tempo; o segundo, pelo contrário, terá um caráter calmo, *dolce* e amável. Vemos, assim, realizado o princípio tantas vezes repetido da contraposição temática. Efetivamente, nesta sonata o arpejo aparece com insistência acompanhado de rápidas voltas que contribuem para a sua motricidade e dinamismo; em compensação, o tema **B**, a partir de outra perspectiva tonal, é mostrado placidamente em valores menos rápidos. Uma breve coda encerra esta parte expositiva.

Depois da exposição, o principal protagonista é o primeiro tema, o do arpejo, tratado em interessantes imitações canônicas — aspectos que são retirados do antigo estilo da fuga — que oferecem um interesse crescente a esta parte do desenvolvimento. Quase se poderia dizer que existe nesta sonata uma espécie de síntese entre o estilo dialético próprio da sonata e o contrapontístico de Bach. Nesta, como na maior parte das obras de Mozart, há naturalidade artística, há ciência, arte, fluidez, perfeição. Os três andamentos de que consta seguem a regra habitual alternativa dos andamentos: rápido-lento-rápido, mesmo quando, nesta obra, Mozart se sentiu tentado, pela primeira vez, a introduzir um minueto (o K. 355) antes do andamento final: coisa que Beethoven chegou a fazer, mas já noutro contexto.

Beethoven
e o zênite da sonata

Se Mozart representa o equilíbrio clássico entre rebelião e aceitação, Beethoven é, pela sua essência, o músico da Revolução. Nenhum outro compositor se identifica melhor com um período histórico ou movimento sociocultural. Com a sua atitude, fruto de uma vontade livre e combativa, e com a sua personalidade, onde não cabia o menor traço de resignação, revolucionou não só as formas musicais, mas também o próprio significado social do músico.

Quando parecia que Mozart dissera a última palavra na utilização da forma sonata como esquema criativo, o gênio de Beethoven soube dar-lhe uma dimensão tão especial e imprimir-lhe um crescimento tal que bem se poderia pensar que a sonata fora criada especificamente para ele. Se bem que seja nas suas sinfonias que encontramos uma amostra mais fiel do que esta revolução formal representou — pensemos, por exemplo, na transcendência da sinfonia *Heróica* para a história da forma sonata —, temos na sua série de trinta e duas sonatas de piano a mais bela prova da transformação evolutiva sofrida pelo músico ao longo da vida, desde as primeiras peças — em indiscutível paralelo com Haydn — até às gigantescas composições do período final. O legado das trinta e duas sonatas beethovenianas constitui, por outro lado, um dos degraus mais importantes da história do piano moderno.

Todo o primeiro período criativo de Beethoven, tanto em Bonn como em Viena, é dominado pelo piano; quando, em 1792, fixou residência na capital austríaca, já era reconhecido como brilhante pianista e improvisador dotado. Não é, pois, de estranhar que os seus primeiros passos como compositor se tivessem orientado — seguindo a tradição de Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn e Clementi — para a produção sonatística. As primeiras composições deste gênero são, com efeito, uma continuação das sonatas do período *Sturm und Drang* de Haydn, com notórias influências de Clementi (como, por exemplo, o tratamento da introdução lenta na sonata «Patética»); mas já nestas primeiras páginas é impossível não detectar alguns lampejos da forte personalidade de Beethoven, como o final da Sonata op. 2, n.º 1, ou o belo *Adagio* da op. 2, n.º 3; e isto para não falar dos dois primeiros andamentos da impressionante Sonata op. 10, n.º 3. Estes seriam os primeiros indícios de uma incrível evolução que haveria de conduzir-nos, mais tarde, a obras como a sonata «Waldstein» ou a «Appassionata».

Fabbri

Fabbri

Beethoven foi o criador por excelência de um momento revolucionário em que a ruptura de antigos moldes e a busca de novos caminhos conseguiram materializar-se em obras definitivas. Os desenhos a carvão de Wilhelm Thöny recolhem quatro expressões do genial inovador da sonata.

Tal como no resto das suas obras, nas sonatas Beethoven atribuiu especial importância ao material temático. A este respeito, é bem conhecido o caráter que assumiu nas suas mãos o clássico princípio da oposição temática: dois temas, sempre muito concisos e característicos, ao mesmo tempo declaradamente opostos entre si. Esta oposição é um reflexo do drama interior da personalidade do autor, do conflito entre a adversidade e a vontade, que geralmente conduz ao triunfo desta. Mas é no trabalho temático, no desenvolvimento criativo das idéias musicais enunciadas na exposição, que notamos o instinto improvisador de Beethoven e a sua facilidade para a variação, que se manifesta em três elementos da estrutura sonatística: 1) a *ponte*, episódio de modulação entre os temas, aspecto já desenvolvido por Haydn e Mozart, adquire com o músico de Bonn uma amplitude e uma variedade crescentes (pensemos, por exemplo, nas originais *pontes* das Sonatas op. 2, n.º 3 e «Waldstein»); 2) o *desenvolvimento*, em que o trabalho temático chega ao seu ponto de maior intensidade e onde o *pathos* beethoveniano e a emoção alcançam, em regra, o seu nível máximo: a importância do trecho foi crescendo significativamente, tanto pela riqueza e fantasia, como pela extensão (setenta compassos na «Appassionata», cento e sete na op. 106); 3) um recurso raramente explorado pelos clássicos como a *coda* alcançou nas mãos de Beethoven a categoria de segundo desenvolvimento, devido tanto à sua extensão como à riqueza de conteúdo.

Embora, basicamente, Beethoven tenha respeitado os princípios da harmonia tradicional, demonstrou ao mesmo tempo a viabilidade de combinações modulantes diferentes da clássica transição de tônica para dominante ou relativo maior, sempre com a finalidade de aumentar o sentido expressivo. É o que acontece, por exemplo, na Sonata op. 31, n.º 1, cujo primeiro tema, em sol maior, conduz a uma segunda idéia em si maior (e não em ré, como teria sido lógico); e, do mesmo modo, na Sonata em si bemol maior, op. 106, cujo segundo tema aparece em sol maior (intervalo de terceira inferior), formando um contraste de notável solenidade.

A contrário de Haydn e Mozart, Beethoven aplicou às suas primeiras sonatas o esquema (tradicional em sinfonias e quartetos) de quatro andamentos, mas em breve substituiu esse modelo por fórmulas mais livres; assim, por exemplo, algumas das suas sonatas mais conhecidas —«Patética», «Ao Luar», «Waldstein», «Appassionata»— foram escritas em três andamentos e não faltam notáveis exemplos de obras com dois andamentos, como as Sonatinas op. 49 e as Sonatas op. 90 e 111. Naquelas que se ajustam ao esquema quadripartido, o autor introduziu o seu característico *Scherzo*, sem esquecer o clássico *Minuetto*, que também cultivou (a Sonata op. 31, n.º 3, que carece de tempo lento, apresenta, em compensação, a curiosa combinação de um *scherzo* seguido de um soberbo minueto). Nas duas peças dos Op. 27, chamadas com razão Sonatas *«quasi una fantasia»*, Beethoven prescindiu por inteiro do esquema clássico; a primeira delas, uma verdadeira improvisação fixada no pentagrama, carece de qualquer andamento em forma sonata, e, na segunda, a célebre «Ao Luar», só o *Presto* final responde a essa forma. Outra obra também próxima da fantasia é o op. 26. Nas sonatas do período final (a que poderíamos chamar «contrapontístico») encontramos importantes trabalhos fugados nos vastos andamentos das Sonatas op. 106, 110 e 111, bem como uma acentuada tendência —crescente ao longo de toda a obra beethoveniana— para polarizar as composições perto do final. Nestas últimas peças, o autor ultrapassou largamente os limites da forma clássica. Por isso, dedicar-lhes-emos especial atenção.

As últimas sonatas de Beethoven

As cinco últimas Sonatas de Beethoven, op. 101, 106, 109, 110 e 111 (n.os 28 a 32), são obras de uma pureza específica, de uma raridade e espiritualidade reflexiva que os contemporâneos do compositor não estavam em condições de poder avaliar; este último Beethoven está cheio de um expressionismo intenso —só comparável ao *período negro* de Goya (esse outro ilustre surdo)— que, em rigor, não chegará a ser plenamente compreendido até tempos relativamente recentes. Nestas cinco obras encontramos uma liberdade de ação surpreendente e até desorientadora:

Fabbri

Fabbri

No período em que trabalhou na Missa Solemnis, *na 9.ª Sinfonia e nas* 32 Variações sobre Um Tema de Diabelli, *entre 1819 e 1824, Beethoven compôs também as suas duas últimas sonatas de piano. Embaixo: página da partitura autógrafa da penúltima, a Sonata n.º 31.*

por um lado, as desmedidas dimensões da Sonata em si bemol maior, op. 106, «Hammerklavier», de uma duração que ronda uma hora nos seus quatro andamentos e que levanta ao intérprete um problema de construção sonora de vastas proporções, a abordar com um grande vigor de ânimo; não é, pois, de estranhar que — apesar da sua extraordinária beleza (sobretudo o *Adagio*) — seja uma das obras beethovenianas menos executadas. O seu autor, livre já de toda a espécie de preconceitos, introduziu nela novas formas, como a fuga no próprio seio desta obra (fenômeno que já se verificara no op. 101 e que se voltará a repetir no op. 110, em lá bemol). A fuga, essa forma arcaica, contrapontística, baseada na insistente elaboração de um único tema e — portanto — paradigma de austeridade, representou, para o Beethoven deste momento, um novo meio de expressão, um meio polifônico derivado das possibilidades oferecidas por um novo instrumento de martelos (o *Hammerklavier*), capaz de todos os matizes no *piano* e *forte,* designações de que derivou o nome genérico de *piano.* Não é de estranhar, por conseguinte, que estas fugas apresentem muitas licenças em comparação com o estilo rigoroso da forma estrita de épocas passadas; em Beetho-

Salmer

ven, a fuga ajusta-se aos novos meios, explora a sonoridade harmônica do piano, fantasia, quebra a regularidade polifônica para introduzir, como no op. 110, pequenos parênteses de reflexão contemplativa *(Adagios)* que, em princípio, nada têm que ver com a concepção rigorosa de uma fuga. Isto demonstra que Beethoven é genuíno, autêntico filho de uma época diferente, em que a arte se faz pela arte, e essas — chamemos-lhe assim — licenças, pelas quais foi muito criticado, são precisamente o testemunho da grande coerência do seu universo expressivo, que é romântico (subjetivo) na sua mais profunda essência. Mas vejamos: enquanto umas sonatas, op. 101 e 109, têm três andamentos, outras, op. 106 e 110, têm quatro e até uma delas, op. 111, chega a ter apenas dois. A liberdade de conteúdo é igualmente surpreendente: em vez de um *Allegro* inicial, o primeiro andamento da penúltima sonata, op. 110, esse outro grande poema interior, é simplesmente um *Moderato cantabile,* aprazível e amável, tal como reza a indicação do autor *«con amabilità»* no primeiro compasso. Este é um Beethoven cordial, amigável, sem tensões nem brusquidões, embora igualmente profundo na sua receptividade humana. No entanto, onde este sentido do profundo, da introversão está mais patente é talvez no *Adagio ma non troppo,* escrito na escura tonalidade de si bemol menor, onde o recitativo se mistura com o *arioso dolente* num tom confidencial e grave que — em correspondência — envolve o ouvinte, quase sem que este se aperceba disso, no diálogo musical. Depois, seguir-se-á a Fuga, admirável, de que já falamos brevemente. E que dizer da Sonata n.º 30, op. 109? Pois que é uma sonata igualmente *dolce,* embora com outra expressão. Os seus três andamentos são, ao contrário do tradicionalmente estabelecido, um *Vivace ma non troppo* (de expressão *dolce* e com *Adagios* intercalados), um *Prestissimo* e, finalmente, um tema e variações num *tempo andante* e bem declamado. O grande mestre da variação encontrou aqui — bem como no tema e variações da última sonata, tantas vezes mencionada — motivo para aplicar toda uma ciência de construção deduzida de uma tema inicial ingenuamente simples. As mudanças de registro, as alturas sublimes, os trilos mágicos na fulgurante nitidez do registro sobreagudo do piano, revelam um mundo sonoro desconhecido e insuspeitado, escondido entre as cordas do piano.

O sentido construtivo, além de sumamente expressivo, destas obras é uma conseqüência dos princípios básicos da sonata estabelecidos no século XVIII, mas levados a outra dimensão, transcendidos e conduzidos a um grau de extrema perfeição. A partir de agora, cada novo aparecimento de uma sonata terá necessariamente de suportar a comparação com esta pedra de toque do mestre de Bonn.

Este grupo de sonatas de Beethoven é o menos ilustrativo de uma forma-tipo, já que, de certo modo, elas escapam à comparação formalista com outras obras do passado; mas era precisamente isto a que nos propunhamos para, em contrapartida, demonstrar a sublime ascensão do gênio, esse «príncipe solitário de um reino espiritual», como o definiu a rica prosa de Thomas Mann. Descobrimos, assim, a distância entre dois mundos: o clássico setecentista, com a sua lógica perfeição, e o expressionismo puro, um expressionismo *avant la lettre,* que já se liga quase ao movimento artístico a que nos princípios do século XX se dará esse nome, e que mergulha na psicologia mais profunda através da arte. Deste modo, pode dizer-se que Beethoven resume em si, ou, digamos, deixa pressentir, tudo o que será o romantismo, os seus anseios e introspecção.

Os românticos e o declínio da sonata de piano

A influência de Beethoven sobre os compositores do século XIX foi verdadeiramente maciça, até chegar a determi-

Com Franz Schubert, a sonata fugiu dos públicos numerosos, procurando o refúgio lírico e poético dos grupos de amigos, num clima semelhante ao captado na imagem que figura sob estas linhas.

Salmer

Fabbri

A breve vida de Chopin, que corresponde ao arquético do artista romântico, conheceu a admiração sem limites, próxima do endeusamento, do público da sua época.
Em cima: Chopin ao Piano, *rodeado de seres míticos e reais, obra de Kwiatkowsky.*

nar em grande medida os novos rumos criativos; não é por acaso que, desde o princípio, os românticos orientaram os seus esforços para os campos em que a mão de Beethoven se revelara menos concludente, o que explica, em parte, o apogeu de gêneros como o *lied* ou a peça pianística de caráter e, no terreno sinfônico, o desenvolvimento de uma grande forma baseada —embora não exclusivamente— em esquemas cíclicos e programáticos. Mas a sonata, na sua específica modalidade de forma pura para piano, converteu-se num gênero em extinção. Embora os contemporâneos de Beethoven —Weber, Schubert, Hummel— ainda tivessem escrito coleções mais ou menos extensas de sonatas, nas gerações seguintes esta forma musical ficou manifestamente afastada do lugar preeminente que ocupara noutros tempos e suplantada, no seu significado, por outras modalidades pianísticas.

O mais importante sonatista romântico depois de Beethoven foi, sem dúvida, Franz Schubert (1797-1828). Nas suas vinte e três sonatas (de que apenas doze estão concluídas), este autor adotou, de um ponto de vista formal, uma concepção mais clássica e tradicional, menos revolucionária e progressista, que a de Beethoven, mais próxima de certo modo da pureza estilística de Mozart. As suas sonatas transmitem com eloqüência todas as características essenciais da sua música: lirismo emotivo, poesia, enorme habilidade para fazer cantar a melodia, bem como essa singular ausência de virtuosismo, de brilho exterior, tão típico do seu piano (Schubert nunca foi um grande concertista). Estas sonatas não parecem pensadas para a sala de concertos, mas antes para a intimidade. A freqüência com que encontramos nestas páginas o qualificativo de *moderato* e a ausência de acentuados contrastes dinâmicos são bem significativas do caráter essencialmente melódico e recolhido destas obras.

Outro importante contemporâneo de Beethoven que cultivou o gênero foi Carl Maria von Weber (1786-1826). As quatro sonatas de piano que escreveu, obras muito pouco divulgadas, resumem as características de virtuosismo e brilho que, ao contrário de Schubert, Weber possuía como concertista.

Se bem que estas obras revelem um avançado conceito da técnica pianística (ampla utilização da tessitura, rapidez das escalas, colorismo «orquestral», independência das duas mãos), que influiria fortemente em Chopin e Liszt, sofrem, por outro lado, de uma certa pobreza quanto à utilização das possibilidades estruturais da forma sonata. Por isso, embora reconhecendo os seus méritos e o seu indiscutível encanto melódico e temático, estas obras mostram-se algo vazias quanto a conteúdo e desenvolvimento formal.

A geração seguinte de músicos, precisamente a que assinalou o máximo florescimento do romantismo, acentuou o fenômeno antes apontado: o declínio da sonata de piano como gênero a cultivar e, em seu lugar, a efervescência de outro tipo de literatura pianística centrada na peça breve. É muito significativo que um compositor como Felix Mendelssohn (1809-1847), considerado como um «clássico» entre os românticos pelo rigor das suas sinfonias e quartetos, não deixasse, na sua extensa e importante produção pianística, nenhum espaço para a sonata. Os seus contemporâneos Robert Schumann (1810-1856), Frédéric Chopin (1810-1849) e Franz Liszt (1811-1886), todos admiradores de Beethoven, cultivaram-na, mas de um modo evidentemente marginal.

Mesmo tendo em conta os seus méritos, as três Sonatas de Schumann, op. 11, 14 e 22 —que, na realidade oferecem uma estrutura cíclica de características bastante livres— carecem da espontaneidade e perfeição que admiramos no *Carnaval,* nos *Estudos Sinfônicos* ou até na *Fantasia,* op. 17.

Outro tanto acontece com Chopin no que respeita à sua reduzida facilidade para a forma sonata comparativamente à sua genialidade noutros gêneros. As suas três sonatas apresentam magníficas soluções ao tentar conciliar o mundo íntimo e maravilhoso das inspiradas improvisações ao piano com o da lógica formal e construtiva (tão beethoveniana) atrás comentada. Chopin é um dos poucos autores que podem definir o conceito de inspiração: a sua arte era tátil, nascia do contato dos dedos com as teclas. Quando se sentava ao piano, tenteava até encontrar a sua *nota azul,* a nota tônica que se associava ao seu estado de espírito, ao seu momento de inspiração (note-se que estas são concepções diferentes das anteriormente consideradas). Assim, a *Sonata Fúnebre* foi construída em torno da sugestão de uma nota escura, a nota central de uma tonalidade interiorizada, patética, como é a de si bemol menor. Cada tonalidade tem um matiz particular, uma sugestão característica, tal como as diferentes horas do dia representam também mudanças na cor ambiental; isto, para Chopin, era fundamental. Na sua

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

À esquerda: uma litografia de 1824 sobre um desenho de Leprince, em que aparece o jovem Liszt, ao piano, pouco antes da estréia da sua ópera Don Sanche. *Faltavam ainda muitos anos para o momento em que comporia a Sonata em si menor, que resume todo o seu gênio criador.*
Sobre estas linhas: uma página da partitura, com a dedicatoria autógrafa a Robert Schumann.

maior parte, as suas obras escolhem tonalidades pouco freqüentes, carregadas de sustenidos ou bemóis. Nisso reside grande parte do seu segredo. Na mencionada Sonata, a n.° 2, a tonalidade triste de cinco bemóis marcará a pauta para toda a sucessão de momentos de contemplação magicamente inspirados (primeiro andamento), de agitação enérgica *(Scherzo),* de patetismo (Marcha fúnebre) e de desolação fantasmagórica no enigmático último andamento *(Prestissimo),* que Alfred Cortot definiu como «o vôo das folhas mortas num cemitério deserto» e que, efetivamente, passa em *pianissimo* como uma lufada de notas, sem melodia, quase sem tonalidade, numa sonoridade misteriosa, que anuncia quase o segundo andamento também fantasmagórico do Quarteto n.° 4 de Béla Bartók; mas isso será já outro século, outro momento.

Com Liszt, o mais iconoclasta dos românticos em relação às formas clássicas, as coisas são diferentes, pois, com a sua chamada Sonata em si menor, dedicada a Schumann, conseguiu uma composição de grande categoria musical. Na realidade, quinze anos antes de elaborar esta obra, Liszt já utilizara essa denominação no número dos *Anos de Peregrinação* (2.° ano, Itália), que tem por título «Depois de Uma Leitura de Dante» e por subtítulo *Fantasia, quasi sonata.* Nem esta obra, nem aquela, têm realmente algo a ver, do ponto de vista morfológico, com a forma clássica; tal como os seus concertos de piano, ambas correspondem melhor a um conceito formal de poema musical. A Sonata em si menor possui uma estrutura cíclica que condensa sabiamente, sem interrupção, os elementos de contraste próprios do primeiro andamento de sonata, com a variedade — dentro da unidade — de uma composição de diversos tempos, numa macroestrutura que acaba por ter um caráter ternário. Para tal recurso, Liszt apoiou-se numa prestigiosa lista de antecedentes, na qual figuram desde as fantasias de Carl Philipp Emanuel Bach e de Mozart até à *Fantasia Wanderer, de* Schubert, passando pela *Grande sonate mélancolique,* num único andamento, de Ignaz Moschelles.

Face a face com a corrente representada por Liszt, Johannes Brahms (1833-1897) significou, de certo modo, uma revalorização do modelo formal clássico como modelo de composição. Ao longo de toda a sua vida, Brahms expressou um amor considerável pela forma sonata, manifestado, logo no começo da sua carreira, nas suas três sonatas de piano. Embora se mantivesse fiel à forma nas suas tão notáveis composições de câmara e nas suas sinfonias, nunca mais voltou a compor uma sonata de piano, e o resto da sua importante contribuição para este instrumento orientou-se para a variação e a peça breve. Com as suas três magistrais Sonatas op. 1, 2 e 5, compostas antes de ter completado 20 anos, realizou o jovem Brahms magníficos exemplos de como se pode utilizar o esquema clássico — numa linha derivada de Beethoven — como veículo da expressão mais apaixonada e do mais vibrante romantismo. ■

Capítulo 17

Origem do duo instrumental

O sentido originário da música de câmara define-se pelo seu caráter «doméstico» em termos amplos, como contraposição à escrita com destino à Igreja e ao Teatro. Este sentido originário marcou a fenomenologia das suas manifestações, dotando as suas sucessivas «figuras» históricas de traços que se foram repetindo, desde o seu primeiro aparecimento, corolário do advento que se verificou no século XVI da música instrumental, como realidade auto-suficiente. Desde esse momento, a música de câmara renunciou ao êxtase coletivo das grandes manifestações orquestrais, para refluir num âmbito «privado», em busca de um diálogo íntimo, capaz de revelar idéias e sensações dentro de um clima de austeridade contida, mas, ao mesmo tempo, de refinamento e lucidez.

O aparecimento da música instrumental durante o século XVI constitui um dos fenômenos mais interessantes da história desta arte e está relacionado com importantes mudanças sociais orientadas para novos níveis de emancipação, nos quais, de uma maneira ou de outra, se viu implicada a maior parte dos povos europeus. Durante a Idade Média, a música instrumental desempenhara, em termos gerais, um papel secundário comparada com a vocal, devido, sobretudo, ao fato de o interesse da Igreja se

A secularização da vida social que caracterizou o Renascimento significou a libertação da música instrumental. Nasceu assim, e foi-se definindo cada vez mais claramente, a música de câmara, destinada a públicos reduzidos. A gravura de Abraham Bosse (c. 1610-1678) representa um típico concerto familiar.

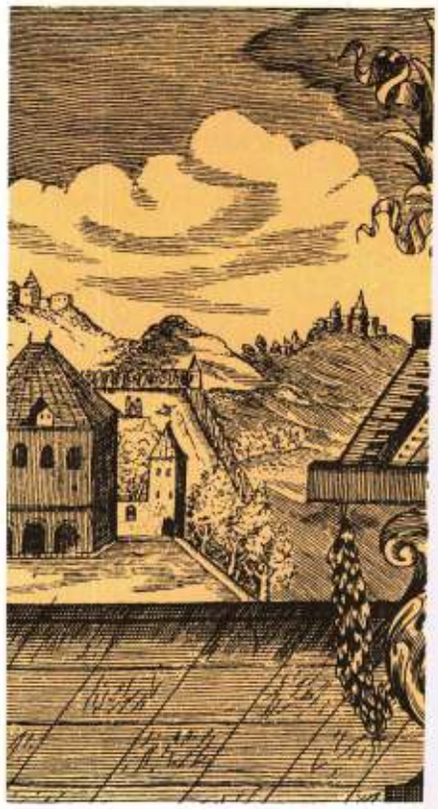
Archiv für Kunst und Geschichte

ter concentrado exclusivamente nesta última. Por isso, o aparecimento de uma música independente da palavra, abstrata e estilizada, reivindicadora da sua autonomia e afastada de fins religiosos, foi um sinal inequívoco de secularização, paralelo a outras manifestações da cultura humanista do Renascimento.

O caráter profano desta música foi perfeitamente compreendido pelas autoridades eclesiásticas, que proibiram de forma reiterada o uso de instrumentos nas cerimônias litúrgicas; de fato, ficaram relegados a reuniões sociais, onde se converteram em grandes personagens, tanto na música de dança como em certas formas musicais novas, modeladas, por seu turno, sobre as grandes formas de música vocal preexistentes. Assim, não é de estranhar que surgisse um profundo abismo entre música religiosa e música profana, cada vez mais distantes em conseqüência não só da sua funcionalidade, mas também pela sua concepção e modos de interpretação.

Nos finais do período renascentista, este processo desembocara numa grande variedade de música instrumental que, segundo Manfred F. Bukofzer, se pode reduzir a três categorias: 1) música de dança; 2) formas instrumentais idiomáticas, de caráter rapsódico, e composições sobre um *cantus firmus;* 3) formas originalmente derivadas de modelos vocais.

A música de dança conheceu, à sombra das classes médias ascendentes, um verdadeiro período dourado, como testemunham as coleções de Pierre Attaingnant, Tylman



As numerosas confusões sobre o uso do nome sonata *persistiram pelo menos até finais do século XVII, com as obras de Johann Kuhnau (1660-1722). Em cima: rosto da sua obra* Novos Exercícios de Piano, *editada em Leipzig em 1689.*

À esquerda: frontispício de Theatrum instrumentorum, *um dos volumes da obra* Syntagma musicum, *de Michael Praetorius (1571-1621). A sua exaustiva informação converte-o num valioso documento de consulta para conhecer os instrumentos musicais da época.*

Salmer

Susato, Pierre Phalèse, etc. Submetidas a um processo de contínua estilização, estas danças foram absorvidas por formas musicais posteriores, como a suíte ou a sonata *da camera*.

As modalidades rapsódicas da música instrumental, tais como a *toccata*, a *intonazione* e o prelúdio, representam uma primeira fase no desenvolvimento da música para alaúde ou instrumentos de tecla e caracterizam-se pelas seções rapsódicas com prolongados acordes, motivos de passagem e figurações sobre poderosos pedais que alternam abruptamente com seções fugadas. A tudo isto há que acrescentar as numerosas improvisações sobre um *cantus firmus* gregoriano, que tanto alargaram o âmbito da variação e da transformação dos elementos musicais.

Arquivo Salvat

Mas a parcela mais fecunda da música instrumental foi precisamente a derivada de modelos vocais com formas tão importantes como o *ricercare* (ou *ricercar*) e a fantasia. O *ricercare*, modelado sobre o moteto, constava, tal como este, de uma pluralidade de seções de linhas temáticas muito semelhantes; de início, o efeito era contemplativo e majestoso, sem contradições dramáticas, mas, com o tempo, adquiriu um maior sentido do contraste ao afastar-se cada vez mais da sua origem vocal e ao adquirirem as partes um acentuado caráter instrumental. Idêntica evolução, embora numa linha de maior liberdade, foi a experimentada pela fantasia e o *capriccio*.

Anos de confusão

Na Itália, a música instrumental, chamada *nuove musiche*, teve a sua melhor expressão na *canzon* ou *canzona*. O termo aparece muito cedo, por exemplo em *Canzoni, sonetti, strambotti e frottole, libro primo*, publicado em Siena, em 1515. Deve procurar-se a sua origem na adaptação, para uma série muito variada de combinações instrumentais, de *chansons*, em regra de origem francesa, compostas para quatro vozes sobre diversos textos seculares, muito populares em toda a Europa desde os tempos de Clément Janequin (c. 1485-1558); assim, a expressão *canzon francese*, ou *canzon da sonar*, aplicou-se a uma peça instrumental emancipada, de origem vocal, que integrava elementos das danças e do *ricercare*. Às primeiras foi buscar sugestões métricas e rítmicas e ao segundo a estrutura multissecional, se bem que se diferencie deste por um pronunciado contraste entre as seções e por uma maior liberdade contrapontística. Em geral, a escrita da *canzona* era «camarística», no sentido de que a cada parte se atribuía um só instrumento; quando uma parte era confiada a vários instrumentos, com mentalidade pré-sinfônica, especificava-se com a expressão *a cori*. Com freqüência apareceram *canzoni* para conjuntos de câmara publicadas com os títulos de sinfonia ou sonata.

As sonatas compostas por Giovanni Croce e Andrea Gabrieli, as primeiras de que se tem notícia, não se conservaram. As primeiras sonatas que chegaram até nós são as contidas nas coleções de Giovanni Gabrieli intituladas *Sacrae symphoniae* (1597) e *Canzoni e sonate* (1615); entre elas, encontra-se a *Sonata piano e forte*, de grande significado histórico, já que se trata de uma das primeiras obras em que se especifica em pormenor a instrumentação. A partir desse momento, existe uma grande confusão terminológica e as palavras utilizadas por compositores e editores nem sempre nos elucidarão sobre o conteúdo. A *Sonata sopra Sancta Maria*, das *Vésperas* de Monteverdi (1610), apresenta um *cantus firmus* salmódico, repetido com diferentes figurações rítmicas por um coro em uníssono de vozes de sopranos, por sobre uma sumptuosa orquestração de *cornetti*, violinos, trombones e órgão. O título da obra de Tarquinio Merula *Canzoni, ovvero sonate concertate*, de 1637, parece assimilar e identificar dois conceitos que Praetorius, no seu *Syntagma musicum* (1619), tentara diferenciar pelo menos do seu ponto de vista teórico. Outra confusão é a que se pode ver no título da composição de Johann Rosenmüller *Sonate da camera, cioè sinfonie*. Já o século XVII ia muito avançado, Alessandro Stradella criou as *12 Sinfonie per violino e basso continuo*, que, na realidade, são um estupendo conjunto de sonatas para solo e baixo contínuo. Já no século seguinte, Johann Sebastian Bach chamará «sonata» ao número instrumental inicial da cantata *Himmelskönig sei willkommen*, BWV 182, e «sonatina» ao preâmbulo, também instrumental, da cantata *Gottes Zeit*, BWV 106.

Um aspecto interessante da sonata foi o abordado por Athanasius Kircher (1602-1680) no seu tratado *Musurgia universalis*, publicado em Roma em 1650; nele se refere à sonata, juntamente com o *ricercare* e a *toccata*, como pertencente ao *stylus phantasticus*. Esta idéia prevaleceu durante bastante tempo entre os tratadistas barrocos com um sentido pejorativo de debilidade, amorfismo e, em geral, inferioridade em relação a outros gêneros. Talvez tenham justificado esta concepção certas manifestações atípicas, como as sonatas de Carlo Farina (1626), com as suas imitações de sons de animais, ou as de Heinrich Ignaz Franz von Biber (c. 1674) e de Johann Kuhnau (1700), com os seus simbolismos sacros e programas bíblicos, e bem assim certos excessos virtuosísticos como os de Bia-

gio Marini na sua coleção de 1655 e de Giovanni Battista Vitali nos *Artificii musicali,* de 1689.

O princípio de diferenciação das vozes na música instrumental

Cerca de 1600, a polifonia foi substituída pelo conceito de monodia acompanhada. A organização derivada dos antigos modos eclesiásticos foi, por sua vez, substituída pelo sistema tonal maior-menor com os seus dramáticos contrastes. O contraponto, por sua vez, continuou a desempenhar um papel central durante mais de cem anos, mas trata-se já de um contraponto que tomara devida nota das implicações harmônicas que o novo contexto da tonalidade pressupunha.

O sonatismo configurou o que iria ser a música de câmara devido ao princípio de divisão, ou, melhor, de individualização das vozes na música instrumental. Como antes vimos, os instrumentos foram-se tornando independentes, mas esta emancipação seguiu um processo lento, não isento de retrocessos e contradições.

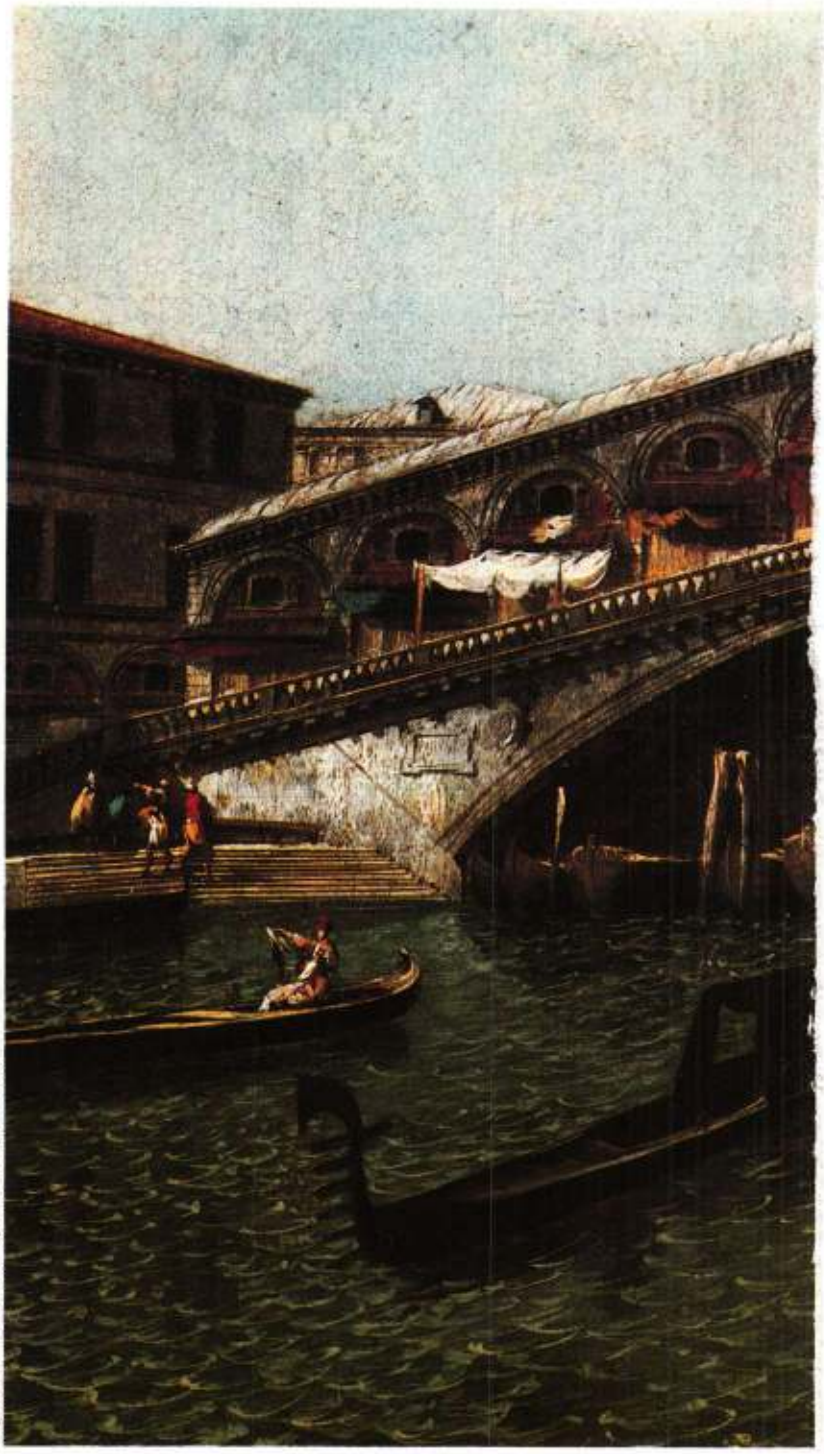
Com os Gabrieli e outros membros da escola veneziana, a música instrumental adquiriu uma categoria própria e igual à da vocal. No novo clima emocional, passaram para primeiro plano os efeitos sensuais e colorísticos dos instrumentos e a sua projeção, quer maciça, quer individualizada, criou o contraste necessário para aumentar a intensidade da experiência auditiva. Embora o número de partes se tivesse reduzido, o desenvolvimento dos instrumentos deveu-se aos seus valores tímbricos e de cor e às suas características técnicas. Cada vez mais, os instrumentos passaram a ser designados pelo seu nome, o que se pode observar em diversas publicações de Lodovico Viadana, Ercole Porta, Felice Anerio, Biagio Marini, Dario Castello, Giovanni Battista Buonamente, etc. Não é estranho que aparecessem imediatamente composições para um instrumento *a solo,* com ou sem acompanhamento. Já Giovanni Gabrieli fizera sobressair instrumentos monódicos em alguns passos das suas obras, para fins de contraste. Sucessivamente, foram aparecendo sonatas só para órgão (Adriano Banchieri, 1605), cravo (Gioanpietro del Buono, 1641), violino (Heinrich Ignaz Franz von Biber, 1676), etc. Pertence a este período a triunfal irrupção do violino como instrumento cujas características técnicas e expressivas gravitarão decisivamente sobre todo o barroco.

Até ao primeiro quartel do século XVI não parecem existir dados certos acerca do violino. A primeira referência clara ao mesmo foi feita por Martin Agricola, em 1529. A forma familiar do violino é atribuível, com certas reservas, a Gasparo da Salò, de Brescia, falecido em 1609. A maior parte da obra das duas primeiras gerações de Amatis, os construtores cremonenses, foi completada cerca dos finais do primeiro terço do século XVII.

Se, pela sua flexibilidade e possibilidades técnicas, o violino se tornou o grande protagonista do período barroco, não menos importâcia teve, para efeitos estruturais, o chamado *baixo contínuo, baixo geral* ou simplesmente *contínuo,* destinado a ultrapassar a bipolaridade entre a linha melódica do instrumento de tessitura aguda e a linha do baixo, preenchendo o vazio entre ambos por meio de um suporte harmônico livremente improvisado em cada interpretação, de acordo com modelos esquemáticos previamente estabelecidos.

Origem das indicações nas partituras

A combinação de um instrumento melódico com o contínuo converteu-se numa das mais freqüentes, recebendo indistintamente o nome de sonata *a solo,* duo ou sonata *a due.* Como é facilmente compreensível, o instrumento



City Museum and Art Gallery, Bristol/Arquivo Salvat

A música instrumental, relegada durante a Idade Média para um papel secundário, devido, em parte, ao fato de a Igreja se interessar mais pela vocal, adquiriu nos finais do século XVI, com os Gabrieli e outros membros da escola veneziana, uma posição equivalente à da música vocal. À direita: A Ponte de Rialto, *de Veneza, por Marieschi.*

melódico costumava ser um violino, embora pudesse ser substituído facultativamente pela flauta ou oboé. Em breve apareceu uma copiosa literatura em que os aperfeiçoamentos técnicos iam de par com as novas conquistas idiomáticas e expressivas do instrumento. Nas sonatas de Giovanni Battista Fontana, Biagio Marini, Carlo Farina, Giovanni Valentini, Giovanni Battista Riccio, Tarquinio Merula e outros aparecem *tremolos, pizzicati, col legno,* passagens à maneira de recitativos, cordas duplas e triplas e figurações tipicamente violinísticas, que denotam uma maturidade precoce no aproveitamento das possibilidades do instrumento. Quanto ao violoncelo, que nas sonatas de Fontana tinha uma função de contínuo, assumiu um papel de solista nas composições do virtuose Domenico Gabrielli (1680).

Outra importante questão que se pôs aos músicos do meados do século XVII foi a de encontrar o método de or ganizar o material, a fim de conseguir uma comunicação mais eficaz das suas idéias. Em traços gerais, e desta pers pectiva, as obras de câmara podiam dividir-se em duas ca tegorias: uma, derivada mais ou menos diretamente da *canzona,* formada por seções com algum tipo de relação e outra, derivada da suíte de danças, que consiste num número variável de andamentos independentes. Em alguns compositores, as duas categorias aparecem indistintamente e até se amalgamam, dando origem a curiosos resultados, como é o caso das sonatas de Buonamente, nas quais tanto surge agora um andamento independente como logo uma estrutura multissecional. Mas a tendência geral derivou para a fragmentação desta estrutura e

Salmer

Durante os séculos XVII e XVIII, a prolífica produção na Itália de instrumentos de cordas — desde o violino ao contrabaixo — originou uma importante literatura musical que se codificaria em formas originais, tais como a sonata e o concerto grosso. *Estas partituras, nas quais já se podem ver indicações precisas para a sua correta interpretação, continuam hoje em dia a ser norma nas escolas e conservatórios de todo o mundo. À esquerda: jovem aluna chinesa tocando violino.*

para a transformação de cada uma das seções ou episódios em andamentos individualizados e estereotipados, mais de acordo, por outro lado, com a coerência organizadora da tonalidade maior-menor e com os modelos rítmicos procedentes do mundo da dança. Surgiram, assim, o *Adagio,* solene e homofônico, que se distingue especificamente do *Allegro,* mais vivo e polifônico, e o resto das indicações abstratas de *tempo* que chegaram praticamente até aos nossos dias.

Nos tempos de Corelli, o processo alcançou o seu ponto culminante; os andamentos, perfeitamente separados, recebiam já indicações muito precisas de *tempo*. A contribuição de Corelli representou uma síntese das linhas de força que vinham confrontando-se havia já muitos anos atrás.

Grandes transformações

O período compreendido entre 1745 e 1790 conheceu grandes modificações que afetaram aspectos fundamentais da música de câmara. A poderosa subjetividade do barroco, com o seu empolamento estilístico praticamente esgotado, foi cedendo de maneira quase imperceptível perante novas perspectivas. O processo levou a um simplificação e, ao mesmo tempo, a uma nova complexidade. Simplificação, porquanto a orgulhosa polifonia barroca, que com Johann Sebastian Bach alcançara cumes irrepetíveis, deu lugar a uma escrita leve, homófona, que favoreceu o triunfo da melodia num estado de grande simplicidade e naturalidade. Complexidade, porque a unidade do barroco se desintegrou e, em virtude do princípio da adição, a nova época recolheu e assimilou tudo aquilo que a anterior fora incapaz de integrar, alcançando assim o dualismo próprio da dialética da chamada «forma sonata».

Em primeiro lugar, as mudanças foram externas e afetaram a seqüência cíclica dos andamentos em cada obra e depois também a sua natureza mais íntima. Assim, por exemplo, novas formas, como o divertimento ou a cassação, substituíram a suíte, da qual muitos andamentos se desprenderam das suas ligações com a dança, e só sobreviveram o minueto e, em menor grau, a marcha.

Mas as transformações realizaram-se em estratos muito mais profundos. Vimos que a função do baixo contínuo era preencher o vazio entre a linha melódica da parte superior e a linha da parte inferior. A «realização» do contínuo era confiada, de um modo geral, a um instrumento de tecla, de preferência o cravo, que, como Karl Geiringer recorda, era um instrumento cujas qualidades o tornavam apto a combinar-se com instrumentos de cordas ou de sopro; era ideal, portanto, para qualquer conjunto, que podia enriquecer sem, no entanto, se tornar excessivamente saliente. Tudo isto mudou quando apareceu o pianoforte, mais expressivo, e que trouxe uma sonoridade até então desconhecida, além de alguns problemas novos também. O principal deles era que o seu som não combinava de modo satisfatório com o de alguns outros instrumentos. Esta contrariedade foi legada pelo pianoforte ao seu sucessor, o piano. Acerca deste problema dizia com agudeza Alfredo Casella que «o piano liga melhor com os instrumentos de sopro, e com as madeiras em particular, do que com as cordas, ao contrário do cravo. Com os instrumentos de sopro realiza um conjunto fônico admiravelmente fundido e homogêneo, e assim o piano acaba por adquirir um aspecto e caráter novos».

Deste modo, a tarefa do cravo de servir simultaneamente de suporte e de recheio não podia ser confiada ao novo instrumento, dadas as suas características dinâmicas, sonoras e técnicas. Na realidade, o pianoforte veio minar a até então onipresença do baixo contínuo. Na

Rotger/Salmer

Durante uma grande parte do século XVIII, o cravo desempenhou o papel de baixo contínuo nos pequenos conjuntos de câmara, reforçando com o seu timbre a base harmônica das composições. Em cima: óleo de Román Ribera intitulado Lição de Música.

O Tratado sobre a Verdadeira Arte de Tocar os Instrumentos de Tecla, *de Carl Philipp Emanuel Bach, é o mais importante manual da época, imprescindível ainda hoje na interpretação pianística da segunda metade do século XVIII. Em dois volumes, o primeiro (à direita; capa e prólogo) publicou-se em 1753 e o segundo, nove anos mais tarde, em 1762.*

Arquivo Salvat

Versuch
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
mit Exempeln
und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten
erläutert
von
Carl Philipp Emanuel Bach,
Königl. Preuß. Cammer-Musikus.

Berlin, in Verlegung des Auctoris.

Gedruckt bey dem Königl. Hof-Buchdrucker Christian Friedrich Henning.
1753

Arquivo Salvat

Vorrede.

So viele Vorzüge das Clavier besitzet, so vielen Schwürigkeiten ist dasselbe zu gleicher Zeit unterworffen. Die Vollkommenheit desselben wäre leichte daraus zu erweisen, wenn es nöthig wäre, weil es diejenigen Eigenschafften, die andere Instrumente nur einzeln haben, in sich vereinet; weil man eine vollständige Harmonie, wozu sonst drey, vier und mehrere Instrumente erfordert werden, darauf mit einmahl hervor bringen kan, und was dergleichen Vortheile mehr sind. Wem ist aber nicht zugleich bekannt, wie viele Forderungen an das Clavier gemachet werden; wie man sich nicht begnüget, dasjenige von einem Clavierspieler zu erwarten, was man von jedem Instrumentisten mit Recht fordern kan, nemlich die Fertigkeit, ein für sein Instru-

* 2 ment

119

Simion/Ricciarini

Nas primeiras sonatas para cravo ou pianoforte com acompanhamento de violino, flauta ou violoncelo, o papel do instrumento acompanhante é, em algumas ocasiões, tão pouco relevante que poderia ser eliminado ou suprido com facilidade pelo instrumento de tecla sem que, por isso, a qualidade da obra se visse alterada. Em cima: capa de uma das sonatas para pianoforte com acompanhamento de violino, de Wolfgang Amadeus Mozart.

mesma direção ia a tendência dos compositores, que começaram a redigir as partes médias sem as expor, como até aí, à contingência dos dotes de improvisação do intérprete encarregado do baixo contínuo. O equilíbrio de numerosas formas musicais ficou abalado, e assim, pela sua transcendência, podem comparar-se as conseqüências que a irrupção do fortepiano gerou com as que o triunfo do violino provocara no século anterior.

Isto não significa que o novo instrumento tivesse merecido uma aceitação geral desde o primeiro momento. Embora, cerca de meados do século XVIII, músicos como Johann Joachim Quantz e Carl Philipp Emanuel Bach já compusessem em Berlim obras para o pianoforte, o segundo, no entanto, afirmava, em 1753, que o cravo era preferível ao piano, «cujo tecleio é difícil e requer um amplo estudo». Todavia, na segunda parte do seu *Tratado*, editado em Berlim, em 1762, Carl Philipp Emanuel Bach concedia já ao piano uma categoria igual à do cravo e do clavicórdio. De fato, entre as duas datas haviam-se produzido importantes melhoramentos técnicos na construção do instrumento e os compositores em breve se dedicaram ao aproveitamento das suas virtudes, codificando-se as diversas modalidades de interpretação, a articulação, a gradação dinâmica e a execução de ornamentos.

Importância do piano na música de câmara

No que tange à música de câmara, a presença do piano gerou duas reações opostas: por um lado, obrigou a excluir do conjunto o instrumento de tecla, acrescentando-se, onde fosse preciso, um instrumento de cordas ou de sopro para preencher a zona média; por outro, caiu-se no extremo oposto, atribuindo uma posição hegemônica ao piano e tratando os instrumentos de cordas e de sopro como meros reforços ou acompanhamentos. Enquanto a primeira solução para o desequilíbrio produzido pelo advento do piano conduziu a novas formas, como o trio, o quarteto, o quinteto de cordas e ainda a sinfonia, a segunda solução foi a base da extensa literatura de obras para um instrumento de tecla acompanhado por um de cordas ou de sopro *ad libitum*.

Muitas das sonatas para cravo ou pianoforte com acompanhamento de violino, flauta ou violoncelo são, na realidade, obras *a solo* para o instrumento principal com um acompanhamento meramente facultativo. Nelas, o acompanhante dobra a parte do piano correspondente à mão direita ou limita-se a certas intervenções de colorido ou de simples reforço. Muitas destas obras, como algumas sonatas do florentino Giovanni Maria Rutini (1723-1797) ou do alemão Johann Schobert (c. 1740-1767), quase não perderão nada ao serem interpretadas só ao piano. Por outro lado, são obras que oferecem um amplo campo de opções. Nas sonatas para pianoforte ou cravo com acompanhamento de violino e violoncelo do tcheco Jan Křtitel Vanhal publicadas em 1790, a parte de violoncelo apenas difere da correspondente à mão esquerda do pianista, pelo que pode ser facilmente eliminada; e o mesmo se pode dizer da parte do violino, que, de qualquer modo, é facilmente suprível pelo instrumento de tecla.

Correspondem a esta mesma orientação as sonatas de infância de Mozart para piano com acompanhamento de violino, um violino que se move modestamente sobre o nível médio do teclado, por baixo da mão direita do pianista. Embora esta correlação de forças tivesse sido abandonada em obras posteriores, subsistiu, no entanto, como uma reminiscência, inclusive em criações da maturidade de Mozart. Assim, da pequena Sonata para violino e piano K. 547, existe também uma versão para piano só, e o Trio K. 564 foi concebido, de início, como sonata apenas para piano. Mais ainda: existe da Sonata de piano em si bemol maior, K. 570, uma edição com acompanhamento de violino que, apesar da sua modéstia, foi feita por uma mão tão sabedora que, na opinião de Alfred Einstein, poderia ser do próprio Mozart. Por outro lado, em 1784, Charles Burney publicou em Londres dezoito sonatas para piano de Haydn, com acompanhamento de violino. Em 1778, Mozart enfrentou de novo a composição para violino e piano, mas, nestas sonatas, as K. 296 e K. 301 a K. 306, a maneira de as encarar é verdadeiramente concertante e inicia um diálogo real entre os instrumentos. O violino não está já condenado a intervenções ocasionais ou frases esporádicas imitativas, mas alterna com o piano e divide com ele o material temático, coadjuvando na criação de uma entidade superior. Este diálogo, que, por vezes, pode converter-se em tenso confronto, e que fora esboçado e intuído mais do que realizado por muitos compositores da segunda metade do século XVIII, como Boccherini, Franz Xaver Richter e Johann Christian Bach, será adotado pela maioria dos músicos românticos e das primeiras décadas do século XX. Não é outro o critério das sonatas para violino e piano ou para violoncelo e piano de Beethoven, Brahms, Franck, Debussy ou Bartók. □

Obras representativas

Capítulo 18

Principais composições para duo instrumental

Alguns autores fazem remontar o duo ou a sonata para dois instrumentos aos *bicinia* renascentistas, composições a duas vozes ou instrumentos de igual ou diferente altura, escritas polifonicamente, em geral em cânone. Em zonas luteranas, os *bicinia* desempenharam funções pedagógicas para ensaiar e praticar o contraponto; dois volumes de *bicinia* foram publicados em Wittemberg, em 1545, por Georg Rhau. Na Inglaterra, cerca de 1600, e no âmbito da música para os *consorts* (conjuntos instrumentais de música de câmara e composições destinadas a este conjunto), foram escritos múltiplos *bicinia* por autores como Thomas Whythorne, Michael East, Thomas Morley, Alfonso Ferrabosco, Simon Ives, John Coprario e outros.

Na Itália, um tipo de *ricercare* para duas vozes, sem texto e sem acompanhamento de contínuo, foi usado para fins didáticos, tais como vocalizos para cantores (Grammatio Metallo, 1624). Mas, na realidade, e independentemente do fato de estes precedentes distantes terem contribuído com algumas idéias ou sugestões, o verdadeiro duo instrumental surgiu com a sonata do período barroco. Por razões de espaço, só podemos aqui citar alguns exemplos mais relevantes.

Sonatas barrocas com violino

As *12 Sinfonie per violino e baso continuo,* de Alessandro Stradella (1644-82), constituem uma rica coleção cheia de contrastes e de imaginação criadora. A maioria destas sonatas ajusta-se ao esquema de quatro tempos, alternando os andamentos rápidos e lentos. As n.os 11 e 12, em ri-gor, articulam-se em três tempos, sendo o primeiro *Allegro* precedido por uma brevíssima introdução lenta. As Sonatas n.os 5 e 6 apresentam maior número de andamentos, ainda que o seu esquema seja diferente do da suíte. A n.º 8, escrita em lá menor, é formada por vinte e cinco variações sobre um baixo *ostinato,* singular experiência estilística comparável à da Sonata n.º 12, op. 5, *La Folia,* de Corelli, que precede em cerca de trinta anos.

São de grande interesse, pelas suas dimensões simbólicas e, sobretudo, pelos seus grandes avanços técnicos, as chamadas *Sonatas do Rosário* (1676), de Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), compostas para violino e baixo contínuo e que culminam numa soberba *passacaglia* para violino solo, sem acompanhamento. Das várias coleções que Giuseppe Torelli (1658-1709) escreveu, salientam-se os Op. 4, publicado com o título de *Concertino per camera* e dedicado ao duque de Modena, Francisco II. As doze obras de que consta têm a particularidade de serem verdadeiros duos de violino e violoncelo, já que o baixo contínuo está excluído. Também o violoncelo adquiriu «carta de foral» como solista, graças às sonatas, *a solo* e com acom-

As duas gravuras que se reproduzem embaixo, executadas por Johann Christoph Weigel em 1720, na cidade de Nuremberga, evocam a simplificação e sistematização produzidas durante o século XVIII nos instrumentos de cordas.

Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte

panhamento, que lhe dedicaram virtuoses do instrumento, como é o caso de *Sonatore di violoncello in San Petronio di Bologna*, de Domenico Gabrielli (1651-1690).

Mas a grande obra do gênero que culmina e sintetiza as diversas correntes reinantes no século XVII são os Op. 5 de Arcangelo Corelli (1653-1713), formados por doze sonatas para violino e baixo contínuo, publicadas em 1700 e intituladas *Sonate a violino e violone o cembalo*. A primeira questão que estas obras levantam é que, ao contrário do que acontece com outras composições do seu autor, nas quais o baixo é obrigatório e determinado de modo inequívoco, aqui é facultativo. Quando se escolhe o violino, estar-se-á, na realidade, a optar por um tipo particular de audição dos sons individualizados, na abstrata coexistência das duas entidades fônicas do dueto.

As primeiras seis Sonatas e a n.º 11 ajustam-se à forma *da chiesa*, mas os tempos finais da n.º 3 e da n.º 5 figuram com o título de *giga* - adotam a forma de dança em duas partes. As Sonatas *da camera* n.os 7, 8, 9 e 10 constam de um número variável de andamentos, na sua maioria com nome de danças. A n.º 12, em ré menor, é formada por uma série de variações sobre o tema de *La Folia*, tradicionalmente tratado por muitos outros músicos, dos quais, entre os italianos, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi, Bernardo Pasquini e Giuseppe Colombi. As variações conservam, na sua maioria, a linha do baixo, enquanto a linha melódica modifica a sucessão harmônica. Esta sonata constitui uma viva ilustração da escrita violinística de Corelli no seu estado mais avançado, em que se resolvem importantes problemas técnicos. O sistema tonal maior-menor era relativamente novo; daí a grande importância atribuída à dialética da harmonia tônica-dominante, a qual não pode ser avaliada corretamente a partir de perspectivas não históricas.

O êxito destas sonatas foi imediato e não só entre os melômanos, já que os seus temas ocuparam músicos como Francesco Saverio Geminiani e Giuseppe Tartini, e outros mais modernos, como Fritz Kreisler ou Sergei Rachmaninof. Em 1726, Geminiani publicou arranjos das seis primeiras sonatas e, pouco depois, das seis restantes como *concerti grossi*. A gavota da Sonata n.º 10 serviu a Tartini como tema para as suas variações que se começaram a publicar em 1745, com o título de *L'arte dell'arco o siano cincuanta variazioni per violino e sempre collo stesso basso sopra la più bella gavotta del Corelli*.

Duos com cravo

As seis Sonatas de Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conta-se que o diabo apareceu em sonhos a Tartini e que, para lhe agradar, tocou uma sonata que fascinou tanto o compositor que este, ao acordar, tentando recordar o que sonhara, compôs uma sonata que ainda hoje é conhecida por O Trilo do Diabo.

Simion/Ricciarini

para violino e cravo, BWV 1014 a 1019, encontram-se entre as primeiras que atribuem um papel de relevo ao instrumento de tecla, cuja escrita é muito elaborada e a duas partes, pelo que estas composições se podem classificar na realidade de sonatas em trio. O mesmo é possível afirmar das três Sonatas de *viola da gamba* e cravo, BWV 1027 a 1029, e das Sonatas de flauta e cravo, BWV 1020 e BWV 1030 a 1032. Bach compôs também sonatas para um instrumento melódico e baixo contínuo, como as Sonatas para flauta, BWV 1033 a 1035, algumas delas de autenticidade duvidosa. A contribuição de Friedrich Händel (1685-1759) para o gênero foi modesta: apenas o seu op. 1 obedece ao esquema de instrumento melódico com acompanhamento de contínuo. É significativo que a única obra com uma parte de tecla *obbligato* que circulou durante muito tempo como sendo de Händel, a Sonata em dó maior para *viola da gamba* e cravo, é atualmente atribuída ao compositor holandês Johann Matthias Leffloth.

Duos para outros instrumentos

Na segunda metade do século XVIII figuram alguns exemplos interessantes de duos para instrumentos de corda ou de sopro sem intervenção de instrumentos de tecla. Sobressaem pela sua audácia os duos de flautas e os duos de violas de arco de Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), anticonvencionais e cheios de imaginação e fantasia. Os *6 Duetos de Violinos,* Op. 3, publicados como Op. 5 em Paris, em 1769, de Luigi Boccherini (1743-1805), pertencem em cheio ao estilo galante, enquanto os 6 Duetos de violino e violeta de Joseph Haydn (1732-1809), são, na realidade, solos de violino com acompanhamento de violeta. É diferente a posição de Mozart (1756-1791) nos seus duos K. 423 e K. 424, com a mesma combinação. Embora, em 1775, Mozart tivesse composto uma sonata de fagote e violoncelo, K. 292, que era efetivamente um solo de fagote, em 1783, todavia, escreveu um verdadeiro duo, invertendo a relação tradicional em que o violino acompanha a melodia que corre a cargo da violeta.

Sonatas para violino e piano

Nos duos em que intervém o instrumento de tecla, já vimos a problemática levantada pelas sonatas. Não faltam antecedentes, mas o certo é que as sonatas de Mozart, para violino e piano, estabelecem já um diálogo no sentido moderno. As Sonatas K. 296 e K. 301 a K. 306, de 1776, a que já nos referimos aqui, são algo heterogêneas e desiguais; algumas delas constam apenas de dois breves andamentos. As Sonatas K. 376 a K. 380 apresentam já um esquema em três andamentos. As Sonatas K. 402 e K. 403, que ficaram incompletas, constituem uma experiência falhada de integrar o contrapontismo bachiano na forma sonata. As últimas sonatas, as K. 454, K. 481 e K. 526, escritas entre 1784 e 1787, representam uma bela prova de equilíbrio, sem paralelo no fim do século.

Beethoven (1770-1827) começou relativamente cedo a escrever sonatas para violino e piano. Em 1799 publicou as Sonatas op. 12, que dedicou a Salieri, e, em 1801, as Sonatas op. 23 e op. 24. As três Sonatas que formam os Op. 30, publicadas em 1802, constituem um importante passo para a chamada segunda fase da criação de Beethoven; nenhuma das três obras é desdenhável, mas a segunda, em dó menor, é, com os seus quatro andamentos, a mais extensa e poderosa. No seu *Allegro* inicial, os dois instrumentos enfrentam-se tempestuosamente em termos que serão retomados na Sonata em lá maior, op. 47, a famosa sonata «A Kreutzer». Completada em 1803, esta sonata deve o nome por que é conhecida ao fato de ter sido dedicada ao compositor e violinista francês Rodolphe

A música clássica saiu dos cenáculos de entendidos e mecenas para se converter em mais um elemento do agrado das novas gerações e é ouvida com interesse nas salas de concertos, ao ar livre ou como fundo sonoro de filmes comerciais ou dos considerados de qualité. *Não é alheio a esta nova dimensão o esforço de eminentes intérpretes como Yehudi Menuhin (segunda fotografia, embaixo), com os seus concertos populares e as suas presenças na televisão.*

Salmer

Europe Press

Kreutzer. Quando foi publicada, a apresentação em italiano rezava assim: «*Sonata per il piano-forte ed un violino obbligato scritta in un stile molto concertante*», acrescentando-se: «*Quasi come d'un concerto.*» O estilo concertante exigido pela legenda implica um diálogo virtuosístico que se avizinha com o mundo do concerto e que requer, portanto, intérpretes dotados de grande qualidade, capazes ao mesmo tempo de «dialogar» dentro de uma enorme gama de matizes. A forma e a popularidade da obra deveram-se a esta dimensão virtuosística, sem que fossem tomadas em consideração as suas grandes qualidades musicais. A fama adquirida deu lugar a uma curiosa viagem de ida e volta, quando a sonata emprestou o seu subtítulo ao romance de Tolstoi e este o restituiu ao Quarteto de cordas n.º 1 (1923) de Leoš Janáček.

A famosa sonata «A Kreutzer» arranca em *Adagio sostenuto* em lá maior, cantando o violino, em quatro compassos, uma frase melódica apoiada harmonicamente pelo próprio instrumento em duplas e triplas cordas. O piano retoma a frase e, após um breve desenvolvimento, esta introdução ousada e sem precedentes termina. O *Presto* que se segue é uma dramática estrutura em lá menor, de força e energia contagiosas na sua primeira idéia e sossegada e lírica na segunda, na tonalidade de mi maior; o desenvolvimento e a reexposição seguem os modelos da forma sonata, com certas alterações. O segundo andamento, *Andante con variazioni,* está escrito em fá maior e é uma série de variações que desembocam numa espécie de fantasia de desenho livre. O final, *Presto,* é uma febril tarantela em lá maior e ritmo de $^{6}/_{8}$, que procede da Sonata op. 30, n.º 1. O seu caráter concertante é ainda mais acusado do que o do primeiro tempo, embora esteja longe da sua extraordinária qualidade. O seu ritmo implacável só é interrompido por uma breve frase meditativa em $^{2}/_{4}$, certamente do final da exposição e da recapitulação. A última sonata para violino e piano, em sol maior, op. 96, de 1812, um modelo de serenidade através do plácido diálogo dos protagonistas, não foi devidamente

Arquivo Salvat

A Sonata de violino e piano, em lá maior, de César Franck (em cima, representado num majestoso busto de bronze), uma das peças mais sedutoras e inspiradas do compositor belga, merece ser considerada como um dos pontos máximos do gênero sonata.

apreciada. Também as Sonatas de violoncelo e piano de Beethoven, Op. 5, n.os 1 e 2, op. 69 e Op. 102, n.os 1 e 2, figuram entre as mais importantes do gênero, especialmente as três últimas, que se podem pôr à altura das melhores obras do compositor noutros campos.

Embora Franz Schubert (1797-1828) e Robert Schumann (1810-1856) tivessem escrito diversas obras para duo — do primeiro citámos antes a importante Fantasia em dó maior, D. 934 —, o verdadeiro sucessor de Beethoven neste terreno foi Johannes Brahms (1833-1897), autor de três esplêndidas obras deste gênero: as Sonatas de violino e piano op. 78 (1880), op. 100 (1887) e op. 108 (1889), bem como duas não menos valiosas Sonatas de violoncelo e piano, op. 38 (1866) e op. 99 (1887); a isto há que juntar duas obras muito pessoais e um pouco insólitas dos seus últimos anos, as Sonatas para clarinete (ou violeta) e piano Op. 120, n.os 1 e 2 (1895).

Ao lado desta produção de tão elevada qualidade, pode colocar-se a Sonata — por muitos motivos ímpar — de violino e piano em lá maior de César Franck (1822-1890), composta durante o verão de 1886 e dedicada ao grande violinista Eugène Ysaÿe. Um dos cimos indiscutíveis do gênero, esta obra carece de precedentes dentro da escola francesa, já que não se podem considerar como tal as Sonatas de Lalo (1855), Saint-Saëns (1872) ou o op. 13 de Fauré (1876). A Sonata de Franck consta de quatro andamentos; os ímpares, aparentemente livres, obedecem, no entanto, a uma lógica com rigor próprio, enquanto os pares são rigorosamente estruturados de acordo com a grande forma. O conjunto está articulado por um plano cíclico que gravita sobre três idéias geradoras, submetidas a um contínuo processo de expansão, que vai do simples ao complexo. O primeiro andamento, *Allegretto ben moderato,* inicia-se com o tema fundamental da composição cantado pelo violino, ao qual se opõe o segundo tema enunciado pelo piano; é uma página de grande conteúdo poético, simples exposição lírica, sem trabalho temático. O segundo tempo, *Allegro,* é rico em contrastes dramáticos de uma paixão febril. Os materiais são idôneos para o desenvolvimento; a reexposição é tradicional. O terceiro andamento tem o nome de *Recitativo-Fantasia;* espécie de *lied* em três episódios, desenvolve-se à maneira de uma livre improvisação, quase como uma cadência. O final, *Allegretto poco mosso,* principia com um tema sossegado, tratado como um cânone perpétuo à oitava. A estrutura é a de uma espécie de rondó à francesa: os episódios em vez de proporcionarem material novo, vão retomando, devidamente metamorfoseados, o dos tempos anteriores, conseguindo-se assim um elevado grau de integração. Há, inclusive, referências claras a composições anteriores do próprio César Franck, como o *Cantabile,* de 1862, e o coro de anjos de *Rédemption.*

Na escola francesa, merecem ser mencionadas as duas sonatas para igual combinação, datadas de 1876 e 1917, respectivamente, de Gabriel Fauré (1845-1924), que também compôs duas sonatas de violoncelo e piano, a primeira em 1818 e a segunda em 1922.

Outras combinações

Nos últimos anos da sua vida, Claude Debussy (1862-1918) voltou-se surpreendentemente para uma forma que, pelo menos na aparência, dificilmente se conciliava com o seu ideário estético, e planeou a composição de seis sonatas para diversas combinações instrumentais. Só chegou a completar três destas seis obras projetadas: uma para violoncelo e piano, outra para flauta, violeta e harpa e outra para violino e piano. A quarta, que não chegou a ser escrita, destinava-se tal como a quinta e a sexta, à combinação pouco freqüente de oboé, trompa e cravo. Como Edward Lockpeiser assinala, estas sonatas de Debussy

As três sonatas para diversas combinações instrumentais compostas por Debussy, entre 1915 e 1917, refletem, tal como o quadro de Watteau O Indiferente, *que se reproduz à direita, um fino humor, um misto de sarcasmo e tristeza, muito ligado ao espírito da comédia italiana.*

Museu do Louvre/Arquivo Salvat

ão são concepções abstra-
as, estando, antes, cheias
e associações simbólicas.
:mbora escritas no espírito
a sonata do século XVIII, não
eguem, porém, as regras de
rganização desta, mas incli-
iam-se para um esquema cí-
:lico flexível.

A Sonata de violoncelo e
iano foi escrita em Pourville,
ios finais de julho e princí-
ios de agosto de 1915. A
rincípio, Debussy subintitu-
ou-a *Pierrot fâché avec la*
une, talvez como uma ho-
nenagem secreta a Watteau.
Em todo o caso, da sonata
desprende-se um humor vivo
e fantástico, evocador do es-
pírito da comédia italiana,
misturado, no entanto, com
notas de sarcasmo e amar-
gura. As possibilidades do
violoncelo são amplamente
exploradas, sendo a parte do
piano igualmente vigorosa. A
propósito da interpretação,
Debussy aconselhava: «Que
o pianista nunca esqueça
que não há que lutar contra o
violoncelo, mas sim acompa-
nhá-lo.» Esta obra consta de
três andamentos. O primeiro,
Prologue, ocupa não mais de
quatro páginas da partitura:
após alguns ritmos arcaizan-
tes de abertura à francesa, o
violoncelo entrega-se, com ex-
traordinária eloqüência, a um
meditativo solilóquio interrom-
pido por uma ou outra passa-
gem fantasmagórica e inquie-
tante. O segundo, *Sérénade,*
é uma peça fantástica e ao
mesmo tempo amarga. Os
efeitos de *pizzicati* e *por-*
tando na escrita do violon-
celo permitem evocações de
paisagens exóticas, bem
como a imitação de instru-
mentos como o violão. Há
momentos em que o ritmo de
habanera nos faz lembrar
Iberia. No *Finale,* como ob-
servou Harry Halbreich, con-
tinuam as evocações «espa-
nholas» com reminiscências
de *Le parfums de la nuit.* O
material é objeto de uma livre
reexposição e, depois de uma
curta cadência do violoncelo,
os bruscos acordes finais con-
firmam o tom principal de ré
menor, num clima de alucina-
ção.

A contribuição de Maurice
Ravel (1875-1937) no campo
do duo instrumental limita-se
a duas obras: a Sonata de
violino e violoncelo, escrita
entre 1920 e 1922, dedicada
à memória de Debussy, e a
Sonata de violino e piano,
que ocupou o músico du-
rante os cinco anos seguin-
tes.

Para não tornar esta rela-
ção interminável, limitar-nos-
-emos a citar, finalmente, os
nomes de Max Reger (autor
de sete sonatas de violino
e piano e quatro de violon-
celo e piano), Paul Hindemith
(que escreveu sonatas com
acompanhamento de piano
para violino, violeta, *viola*
d'amore, violoncelo e contra-
baixo), Zoltán Kodály (em
cujo catálogo figura uma so-
nata de violino e piano, outra
de violoncelo e piano e um
duo de violino e violoncelo),
Béla Bartók (que compôs vá-
rias sonatas de violino e
piano e quarenta e quatro
duos de violinos), Arthur Ho-
negger (autor de sonatas de
violino e piano), Sergei Pro-
kofief (que escreveu uma so-
nata de violino e piano, outra
de flauta e piano e uma ter-
ceira de violoncelo e piano),
Dmitri Chostakovitch (que
compôs várias sonatas com
acompanhamento de piano
para violoncelo, violino e vio-
leta), Arnold Schönberg (Fan-
tasia para violino e piano, op.
47), Alban Berg (4 Peças
para clarinete e piano, op. 5),
Anton Webern (4 Peças para
violino e piano, op. 7, e uma
Sonata de violoncelo e piano),
Stravinsky (Duo concertante
de violino e piano) e Elliott
Carter (Sonata de violoncelo
e piano). ■

A festa e a música popular são elementos básicos da antropologia cultural sistematizada no nosso século. Praticamente, todos os músicos dos dois últimos séculos recorreram, num dado momento, aos seus esquemas criativos para conseguir uma identidade nacional. Embaixo: quadro de W. von Wodzinowski intitulado Boda Camponesa Polaca.

Archiv für Kunst und Geschichte

Capítulo 19

Música de câmara: trios e quartetos

Costuma considerar-se a sonata em trio, também chamada sonata *a tre,* como um compromisso entre o solo instrumental e o conjunto. Esta forma, talvez a mais típica e definidora da chamada «época barroca», é um antecedente do trio clássico e romântico e obedece a uma estrutura que contrapõe dois instrumentos melódicos (normalmente violinos) ao suporte do baixo contínuo, «realizado» por outro instrumento melódico (*violone,* violoncelo ou fagote) ou por um harmônico (órgão, cravo ou alaúde). Uma sonata em trio característica poderia ser interpretada por quatro instrumentos: dois violinos, um violoncelo e um cravo. Mas também há sonatas em trio para um só intérprete, como os Trios para órgão de Johann Sebastian Bach (BWV 525 a BWV 530), ou para dois, como as Sonatas do mesmo compositor para cravo e violino (BWV 1014 a BWV 1019).

Origem da sonata em trio

A sonata em trio, com a sua polarização de material temático entre dois instrumentos melódicos de igual hierarquia e um baixo melódico harmônico independente, e com exigências virtuosísticas menores do que as da sonata a *solo,* constituiu um meio relativamente econômico de alimentar os serões musicais da época. Foi também a ligação ideal entre a música antiga e os novos estilos instrumentais ao adaptar as idéias da polifonia tradicional ao novo conceito da melodia acompanhada. Quanto à sua primeira manifestação, afirma Christopher Hogwood, muitos países podem pretender ter contribuído para o descobrimento e criação do gênero, mas a Itália foi o primeiro a anunciá-lo com as *Sonate a tre per violino, cornetto e continuo,* de Giovanni Paolo Cima (1610).

Durante o barroco, a sonata a tre, *subdividida em vários andamentos contrastados, representa a forma mais difundida da música de câmara. Agrupa três instrumentos concertantes, dois agudos (geralmente violinos) e um grave. Embaixo: pormenor de uma obra do pintor Le Valentin (1594-1632).*

Snark International

No entanto, assinalar uma data exata para a origem desta forma é arbitrário. De fato, a idéia subjacente ao gênero encontra-se já no prefácio dos *Scherzi musicali a tre voci*, de Monteverdi (1607), que sugere que os *ritornelli* no final de cada estância podem ser interpretados por dois *violini da braccio*, nas linhas de soprano, e um *basso dal chitarrone*, um cravo ou outro instrumento semelhante no baixo. Salomone Rossi publicou em 1607 as suas *Sinfonie e gagliarde*, coleção de danças para duas violas *da braccio* ou dois *cornetti* e *chitarrone*. O gênero adquiriu rápida maturidade com Biagio Marini (*Affetti musicali*, 1617) e outros compositores como Riccio, Turini, Merula, Usper, Possenti e Buonamente.

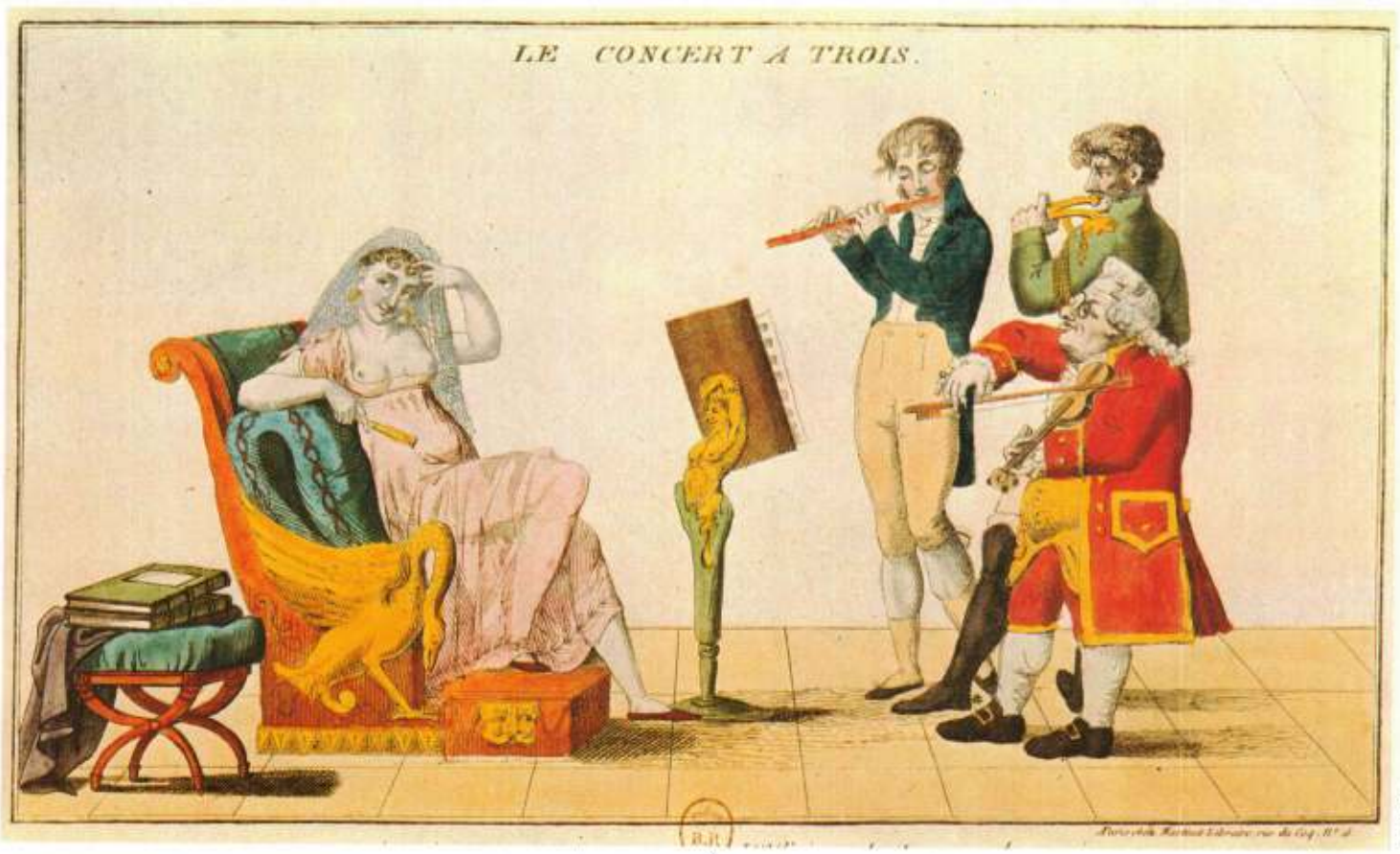
A sonata em trio italiana experimentou uma rápida expansão pela Europa Central, graças às viagens de Biagio Marini e Carlo Farina à Alemanha, Giovanni Battista Buonamente a Varsóvia, e Antonio e Giovanni Valentini a Viena. O gênero alcançou o seu apogeu como tal nas últimas décadas do século XVII, mercê da obra-síntese de Arcangelo Corelli (Op. 1 a 4) e foi cultivado esporadicamente por músicos da envergadura de Purcell, Vivaldi, Händel, Johann Sebastian Bach e Rameau.

Da sonata em trio ao trio clássico

No período compreendido entre 1745 e 1790, as transcendentes mudanças experimentadas pela teoria e prática musicais afetaram profundamente a sonata em trio, que começou a ser substituída pelo trio que conhecemos desde o classicismo, o que significou um novo equilíbrio entre as forças em jogo. Duas figuras diferentes, cujo único ponto de coincidência consiste em se ter confiado a sua execução a três intérpretes, fizeram o seu aparecimento: o trio sem contínuo com três instrumentos melódicos, por exemplo violinos (ou flauta ou oboé), violeta e violoncelo, e o trio com instrumento de tecla obrigado (cravo ou pianoforte) e dois instrumentos melódicos. Esta última modalidade alcançou a sua configuração idônea no trio de piano, violino e violoncelo, ou seja, o trio «clássico» por excelência, chamado a gozar uma vida mais rica e dilatada no tempo.

O trio com três instrumentos melódicos sem contínuo teve um desenvolvimento relativamente modesto. Do ponto de vista técnico, a escrita em três partes apresenta, evidentemente, problemas; por isso, o trio de cordas nunca alcançou a importância do quarteto e, por razões práticas, nem sequer teve uma popularidade equiparável à do duo. No entanto, os compositores enfrentaram esta tão difícil forma, sobretudo nos princípios da segunda metade do século XVIII, época de transição em que o sistema baseado no baixo contínuo se foi desintegrando, substituído pelo método da escrita obrigada de todas as vozes.

Logicamente, escreveram-se obras nas quais se notam vacilações entre ambos os métodos, como testemunham diversas composições de Giovanni Battista Sammartini, Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Willibald Gluck, Franz Xaver Richter, Florian Leopold Gassmann e outros. Os modestos trios de Joseph Haydn, com dois violinos e baixo, pertencentes provavelmente aos anos



F. Foliot

Conquanto o trio clássico, por excelência, seja composto por piano, violino e violoncelo, existem também trios de dois violinos e violoncelo (Boccherini); violino, violeta e violoncelo (Webern, Beethoven); flauta, violino e violeta, etc. Embaixo: Concerto a três, *água-forte anônima.*

Snark International

de 1750-1765, são uma espécie de esboço dos seus futuros quartetos. No op. 3 de Anton Filtz, um dos membros mais interessantes da chamada «escola de Mannheim», a transição para o trio de cordas no seu sentido moderno é evidente; nesta obra, a maior mobilidade do contínuo e a comparativamente densa textura instrumental apontam para uma interpretação só a cargo de instrumentos de cordas. Em 1772, o op. 14 de Boccherini assentou as bases da escrita quanto à combinação de violino, violeta e violoncelo, agrupamento para o qual Mozart e Beethoven deram significativos contributos.

Um grupo de obras de especial originalidade é o constituído pelos nada menos de cento e vinte e seis trios para barítono que Haydn escreveu entre 1762 e 1775. O barítono, instrumento aparentado com o baixo de viola *d'amore*, tem, além de seis ou sete cordas essenciais, um jogo de cordas de aço cujo número varia entre nove e vinte e quatro e que estão colocadas por baixo das primeiras, apoiadas num declive do cavalete; estas últimas têm uma dupla função: soam por simpatia com as cordas superiores e podem também ser tangidas em *pizzicato* com o polegar da mão esquerda do intérprete, uma vez que o cravelhame do barítono é aberto pela parte superior. Uma viola de arco, substituída por um violino em três obras, e um violoncelo completam as restantes vozes destes trios, que adotam a forma em três tempos e cuja escrita, que reúne muitos elementos contrapontísticos, por vezes levemente arcaizantes, é muito elaborada.

Como o concerto, a sonata em trio é uma forma básica da música instrumental européia, que abarca os finais do século XVII e princípios do XVIII. Por vezes, o violoncelo era dobrado ou substituído pelo cravo e relegado, com o violino, a funções de acompanhamento. Philippe Mercier (1689-1760) captou o espírito desta época em Serão Musical.

O trio de piano e cordas

Ao trio de piano e cordas estava reservada uma evolução mais ampla. Numa primeira fase, a supremacia do instrumento de tecla (cravo ou pianoforte) era quase absoluta, chegando a relegar os outros dois instrumentos para funções de acompanhamento ou até de simples preenchimento harmônico *ad libitum*, como refletem os próprios títulos das composições, como as Sonatas para cravo com acompanhamento de um violino e de um violoncelo, W. 89 e 91, de Carl Philipp Emanuel Bach.

Numa época posterior, o violino adquiriu uma certa relevância e independência em relação aos intrumentos de tecla, mas a escrita do violoncelo dobrava ainda simplesmente a linha inferior do piano. A este segundo nível correspondem, por exemplo, as seis Sonatas, op. 2 (1764), para cravo com acompanhamentos de violino ou flauta e violoncelo, de Johann Christian Bach, em que o último dos intrumentos citados não tem, na prática, uma parte própria, e também os numerosos trios de Haydn, nos quais a voz do violoncelo apenas é capaz de se dissociar do instrumento de tecla em raros momentos.

A emancipação, muito tímida, começou a operar-se com os trios compostos por Mozart em Viena, entre 1786 e 1788, e alcançou o apogeu com Beethoven, cujos trios, mesmo os seus primeiros exemplos, configuram decididamente um horizonte de modernidade, em que os instrumentos entabulam um diálogo em pé de igualdade, como sujeitos diferenciados e independentes de uma conversação, ou pelo menos confrontados em dois blocos — piano contra cordas — perfeitamente equilibrados. Os trios da era romântica — Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Smetana, Dvořák — só irão aprofundar estas premissas beethovenianas, se bem que, em alguns casos, o quadro do gênero seja ameaçado nas suas linhas essenciais pela tentativa de introduzir nele fatores alheios, como efeitos orquestrais, caso do Trio de Tchaikovsky, ou procedentes dos esquemas da música popular mais ou menos estilizada, como no trio *Dumky*, de Dvořák.

O quarteto de cordas

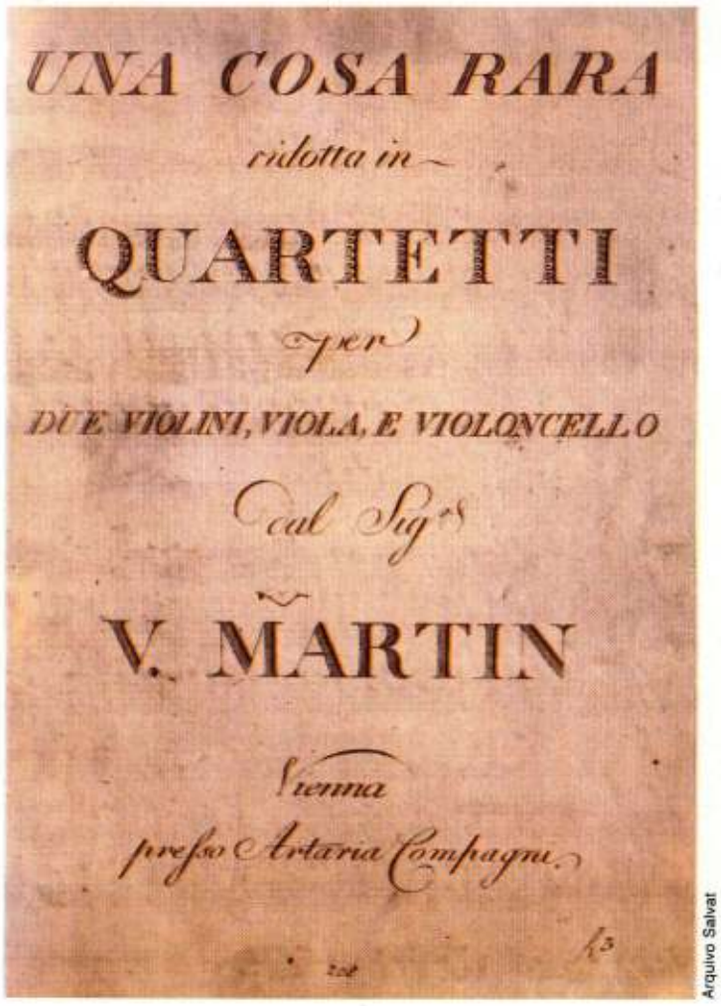
O quarteto de cordas — dois violinos, violeta e violoncelo — constitui a forma camarística por antonomásia e foi a que preponderou a partir da segunda metade do século XVIII. Extinta pouco a pouco a prática de improvisar elementos harmônicos a partir dos instrumentos do contínuo, os compositores tenderam, cada vez mais, para escrever todas as partes «obrigadas», ou seja, perfeitamente determinadas nos pentagramas. Deste modo, foi-se concedendo uma atenção crescente às partes graves e médias, atribuindo em certos momentos material temático à violeta e ao violoncelo, ao mesmo tempo que os violinos assumiam funções de acompanhamento.

Uma pormenorizada e por vezes refinada escrita que concede igual responsabilidade aos quatro instrumentos supriu a ausência do contínuo. Nasceu, deste modo, o chamado «estilo de quarteto», no qual se desvaneceu a distinção entre melodia e acompanhamento, mediante a eliminação da idéia de solista, substituída por um diálogo entre iguais que não exclui, em certos casos, a presença de um *primus inter pares*, normalmente o primeiro-violino, detentor de certos privilégios.

Estrutura do quarteto

De modo específico, o quarteto de cordas seguiu, quanto à sua estrutura, a divisão da sonata em vários andamentos, ou seções auto-suficientes, e os respectivos princípios quanto à forma e desenvolvimento. O padrão estandardizado de um quarteto consiste em quatro andamentos: o primeiro, *Allegro*, em forma-sonata; o segundo, geralmente lento, em simples esquema ternário de *lied*, embora também possa adotar as formas rondó, variação ou

O apogeu da burguesia determinou o êxito das transcrições para versões de câmara de trechos de êxitos operísticos nas duas últimas décadas do século XVIII. Embaixo: portada da edição das melhores árias de Una cosa rara, *do valenciano Vicente Martín y Soler, êxito vienense da temporada de 1786, em arranjo para quarteto de cordas, feito por Artaria, o mesmo editor musical de Haydn e Mozart.*



Arquivo Salvat

Palácio dos Duques de Alba, Madrid/Arquivo Salvat

até sonata; o terceiro, uma dança em ritmo ternário (a princípio um minueto e mais adiante uma versão mais rápida, o *scherzo*), intercalada por uma segunda, chamada *trio*, com recapitulação da primeira; o quarto, um rondó baseado na alternância regular de duas ou mais idéias, uma série de variações ou mesmo uma nova forma-sonata.

Este esquema em quatro andamentos recebeu «carta de foral» com o op. 9 de Joseph Haydn, publicado em 1771, e manteve-se vigente até já ia avançado o século XX, com algumas mudanças pouco relevantes, como a referente à ordem de sucessão do segundo e terceiro tempos. Existem, no entanto, casos excepcionais que se afastam da regra geral. Os primeiros quartetos de Haydn e de alguns dos seus contemporâneos, que mal se diferenciam de gêneros como o divertimento, adotaram a forma deste, em cinco andamentos, com dois minuetos que, ocupando a segunda e quarta posições, ladeavam o andamento lento central. São também freqüentes quartetos em três andamentos nos primeiros estádios desta forma: recordemos os Op. 5 (1765-1767) de Franz Xaver Richter, o op. 8 (1769) de Luigi Boccherini, bem como algumas obras do século XX, como os Quartetos n.os 1 e 2 (1908 e 1915-1917) de Béla Bartók e o Quarteto op. 28 (1937-1938) de Anton Webern. São menos comuns os quartetos em dois andamentos, que em Boccherini (*Quartettini*, op. 44, de 1792, e op. 48, de 1794) apresentam certo caráter de falta de ambição ou ligeireza, aspectos que não se encontram no denso e concentrado Quarteto em dois andamentos, op. 3 (1909-1910), de Alban Berg.

Em sentido oposto, este esquema viu-se ampliado para um número de andamentos que excede o habitual. Seis andamentos profundamente contrastados são os que reúne o Quarteto n.° 13, em si bemol maior, op. 130, de Beethoven. Também se joga com o contraste e a alternância entre andamentos rápidos e lentos na *Suíte Lírica*, para quarteto de cordas, de Alban Berg (1926), que, tal como no exemplo anterior, consta de seis andamentos. O mesmo número apresenta o Quarteto n.° 15, em mi bemol maior, op. 144, de Chostakovitch, se bem que se assista aqui à esmagadora e implacável sucessão de seis andamentos lentos. O Quarteto n.° 14, em dó sustenido menor, op. 131, de Beethoven, consta de sete andamentos, que se sucedem do primeiro ao último sem solução de continuidade. Nesta obra, visa-se a integração do material temático num sentido que Antón Dvořák faz seu numa das suas primeiras peças, o Quarteto n.° 4, em mi menor, num único andamento, escrito em 1870, aproximadamente.

Estas aspirações apresentam concomitâncias com as que levaram à «forma cíclica» como método para conse-

Boccherini, o compositor e violoncelista italiano, chegou a Madri em 1769 e serviu como músico o infante D. Luís, irmão de Carlos III, tendo depois da morte daquele beneficiado de uma pensão do rei e dos monarcas que lhe sucederam. O caráter popular e os ritmos hispânicos estão presentes na música do mestre italiano. Embaixo: La Calle de Atocha, *por Antonio Joli (1700-1770).*

guir a inter-relação entre o material temático dos diversos andamentos; existem precedentes em Boccherini e em Franz Adolf Berwald (Quarteto em mi bemol, de 1849), mas o seu representante mais notável é César Franck, com o seu magnífico Quarteto em ré maior (1889), em que visou não só a integração temática, mas também a fusão de diversas formas; assim, o primeiro andamento é uma espécie de gigantesco *lied* que serve de quadro para a forma-sonata, a qual, por sua vez, apresenta um extenso desenvolvimento fugado. Tudo isso permite uma pluralidade de leituras em torno da configuração do andamento.

Schönberg, no seu Quarteto n.º 1, em ré menor (1904), levou a idéia de fusão dos andamentos à sua conclusão lógica. Tendo sido concebida num único andamento de enorme extensão, sucedem-se na obra as seções contrastantes, em que todos os temas derivam de uns quantos motivos básicos. Dentro de premissas parecidas, o Quarteto n.º 13, op. 138, de Chostakovitch (1970), desenvolve-se também num único andamento.

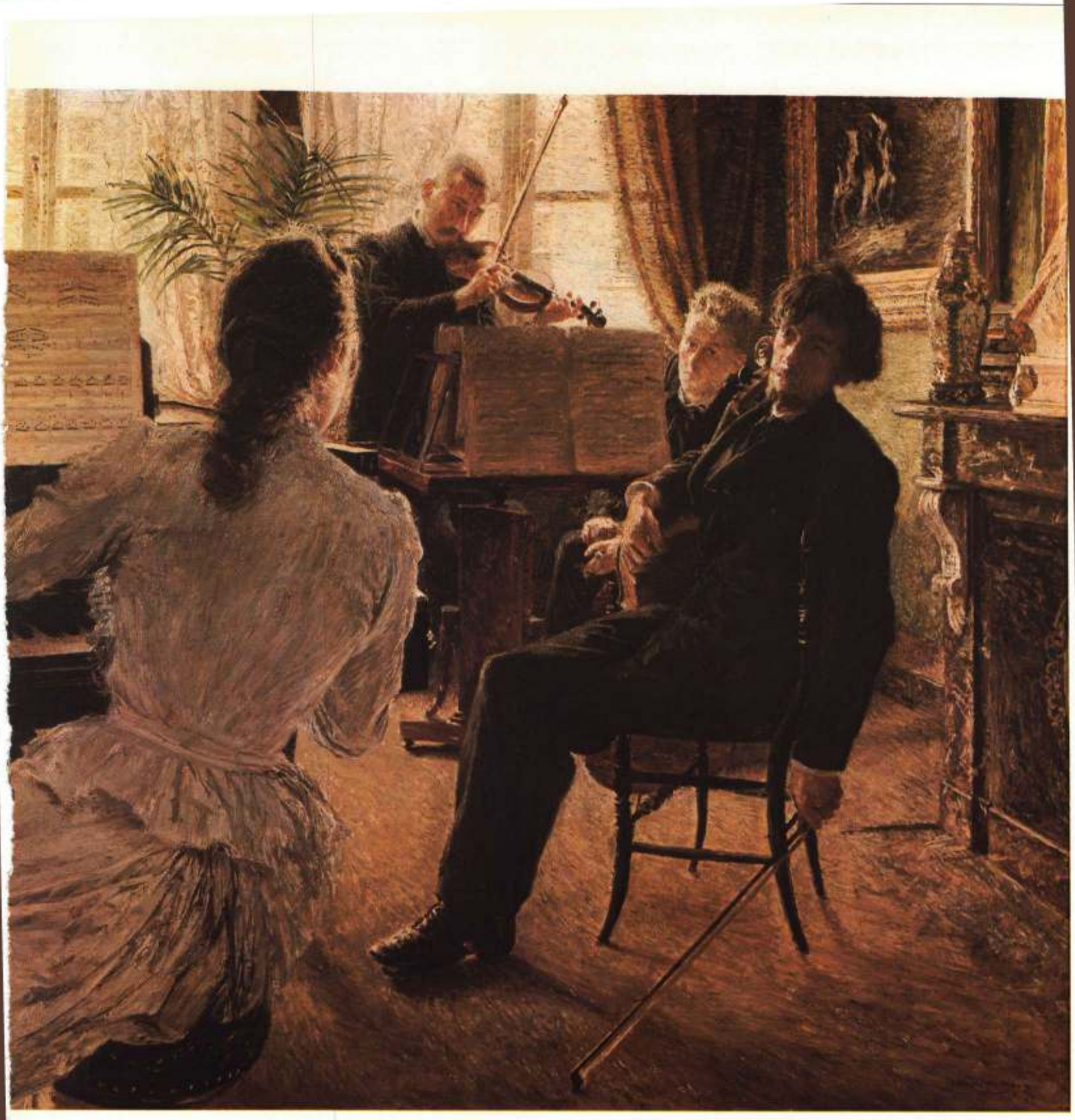
O sonatismo, com todos os seus princípios tonais derivados do sistema maior-menor, penetrou profundamente e deu cor ao esquema do quarteto. O quarteto foi considerado como uma unidade tonal na mesma medida em que o eram os diferentes andamentos tomados individualmente. A regra de ouro desta unidade consistia na necessidade de resolver os conflitos de toda a composição voltando, no último andamento, à tonalidade básica, estabelecida no primeiro; deste modo, superavam-se todas as contradições surgidas durante a obra e regressava-se (tonalmente) ao ponto de partida. Naturalmente, este princípio entrou em ruptura quando a tonalidade foi posta de lado e já não era aplicável em certos quartetos de Schönberg ou Bartók. Mesmo na era tonal, houve desvios episódicos ao princípio da unidade tonal. Não se pode atribuir outro caráter ao Quarteto D. 18 de Schubert, escrito em 1812, que, tal como outros dois que se perderam, explora a idéia de tonalidade progressiva, começando em dó maior e terminando em si bemol maior, após um percurso bastante acidentado sob este ponto de vista. Convém salientar que nem o compositor nem os seus sucessores imediatos prosseguiram estas experiências, que só alcançaram a sua razão de ser nos finais do século XIX.

Incorporação do contraponto no quarteto

Outro tema de singular importância é a integração do contraponto na linguagem do quarteto. Não se deve esquecer que o gênero nasceu no momento em que, depois de a grande máquina barroca se ter desagregado, surgiu o chamado «estilo galante», com a sua homofonia, a sua fragmentação de motivos, a sua ingenuidade melódica rebuscada, a suas magras texturas, a sua simplicidade harmônica e os seus muitas vezes insípidos acompanhamentos, à base de fórmulas estereotipadas. Tudo isso combina dificilmente com qualquer projeto de recepção da escrita contrapontística, e, no entanto, esta fecundou o quarteto em alguns dos momentos mais significativos do seu desenvolvimento histórico, sobretudo nos da sua eclosão. No entanto, os troços em estilo de fuga dos quartetos dos *Opera* 5 de Franz Xaver Richter ou as fórmulas contrapontísticas deparáveis nos seis quartetos de Matthias Georg Monn têm o caráter de resquícios do passado. Apresentam maior sentido de integração os episódios fugados ou canônicos dos quartetos de Florian Leopold Gassmann, Michael Haydn, Georg Christoph Wagenseil e Carlo d'Ordoñez. Em relação a este tema, há que ter em conta que, em Viena, existia uma tradição de escrita contrapontística própria e autônoma, que remontava pelo menos ao *Gradus ad Parnasum*, de Johann Joseph Fux, tratado de composição considerado como máxima autoridade na disciplina e que surgiu em 1725. No domínio da música instrumental, esta corrente andou constantemente a par do novo estilo homofônico e, em muitos casos, foi desenvolvida como uma *prima prattica* pelos mesmos compositores que cultivaram o estilo galante, próprio da corte, e o estilo popular, à maneira de divertimento.

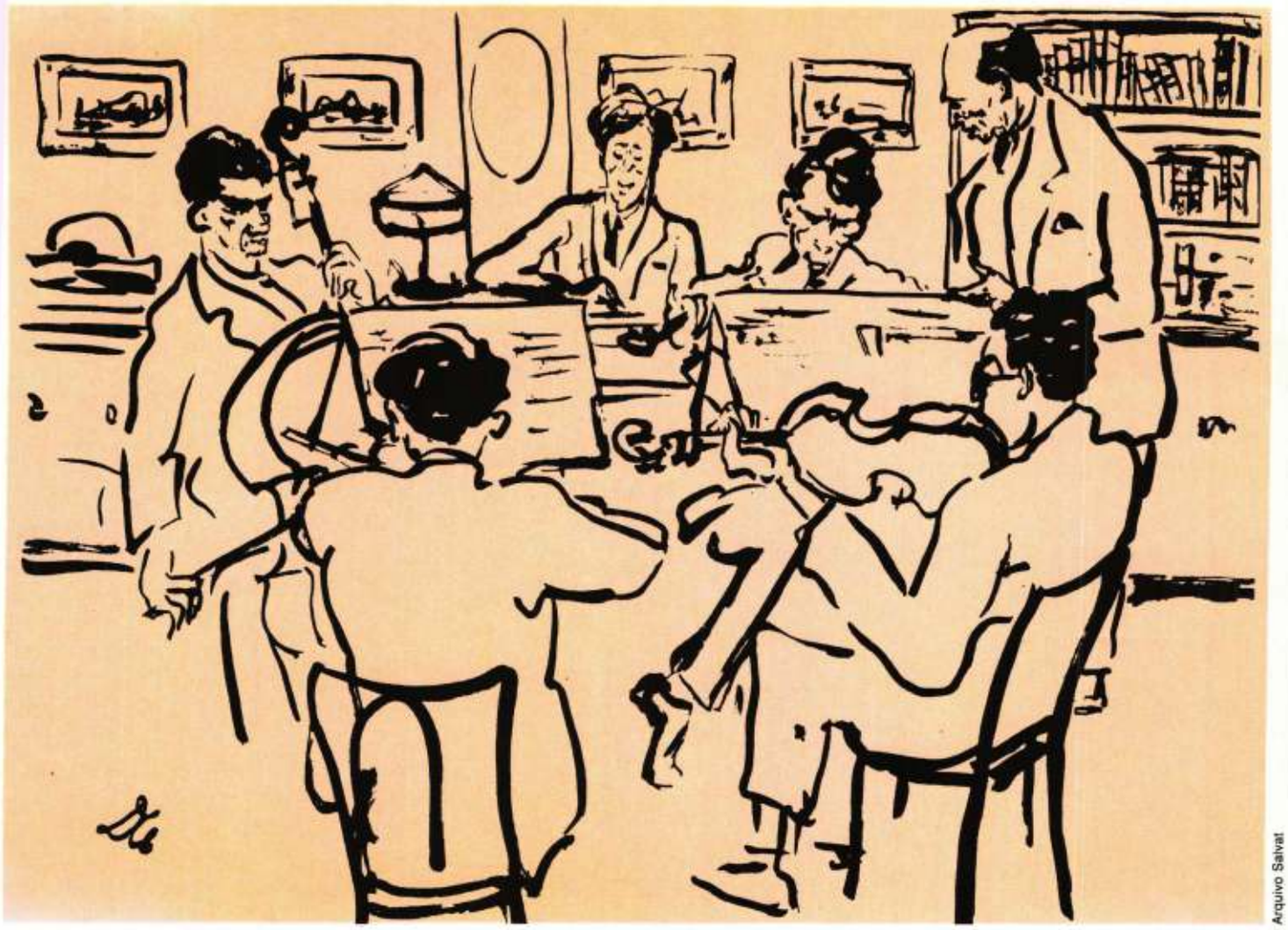
Snark International

A obra de Charles Mertens (1865-1919) O Quarteto *mostra o conjunto musical que se afirmou como agrupamento de câmara por excelência no século XIX, tanto na sua versão de cordas como na de piano com violoncelo, violino e violeta. Como a sinfonia de câmara, o quarteto manteve o seu caráter de música pura, sem concessões de programa, embora sempre mais íntima e pessoal do que aquela.*



Conquanto a separação entre os dois campos fosse absoluta, os dois estilos chegaram a misturar-se e, se bem que algumas relações tivessem sido híbridas e estilisticamente inviáveis, nem todas as tentativas se traduziram num insucesso. No âmbito concreto do quarteto de cordas, o estilo contrapontístico, além de corrigir certos excessos quanto ao virtuosismo do estilo concertante, proporcionou coesão e solidez às partes individuais; graças ao mesmo, pode dizer-se que ficou definido o caráter de quarteto, de forma paradoxal, se se quiser, ao permitir que se tomasse consciência da personalidade de cada instrumento.

Os finais fugados dos Quartetos n.os 2, 5 e 6, Op. 20, de Joseph Haydn, compostos em 1772, revelam com manifesta clareza a metamorfose dos modelos de fuga tradicionais num tipo novo de *fugato,* em que a solenidade barroca desapareceu, para ser substituída por um jogo caprichoso e humorístico, *scherzoso,* não isento, por isso, de refinamento de escrita. Esta realização de Haydn teve imediatamente eco no seis quartetos de Gassmann, escritos em 1773, com os seus excelentes tempos fugados. Como diz, e muito bem, Ludwig Finscher, o herdeiro desta praxe contrapontística será o Beethoven dos *scherzi* fugados, bem como dos finais em forma de fuga tratados como capricho ou *perpetuum mobile,* caso do *Finale* do Quarteto em dó maior, op. 59, n.º 3.



Arquivo Salvat

Sob a impressão nele produzida pelos Quartetos op. 20 de Haydn, Mozart, que contava então 17 anos, compôs os seus Quartetos K. 168 a K. 173. O resultado foi pouco feliz, e, de fato, o músico salisburguês não conseguiu integrar satisfatoriamente a escrita contrapontística até que, após um estudo consciencioso da obra de Bach, compôs, nos finais de 1782, o Quarteto em sol maior, K. 387, e, mais concretamente, o seu último andamento, em que se verificou uma síntese efetiva entre polifonia e homofonia, resultado de um trabalho simultâneo em vários planos estilísticos que permitiam afirmar a própria originalidade em face dos modelos escolhidos.

Quanto a Beethoven, que adotara o estilo da fuga-capricho, como antes se indicou, tinha outros trunfos à sua disposição, pois havia muito tempo que conhecia o *Cravo bem Temperado*, de Bach, e também os trabalhos de Johann Georg Albrechtsberger, pelo que o seu conhecimento do contraponto bachiano partia de um plano mais rico em possibilidades, fato que se manifestou especialmente na série dos últimos quartetos.

Outro exemplo de revitalização da escrita de quarteto graças ao contraponto é o proporcionado pelos quartetos de Schönberg. O fato é menos paradoxal do que à primeira vista poderia parecer. Tenha-se em consideração que o contraponto, no seu sentido mais estrito, foi o produto de uma época musical centrada na modalidade, anterior, portanto, ao período do sistema tonal maior-menor. Ao libertar-se deste sistema, Schönberg pôde reassumir, com plena autoridade e consciência, uma técnica de rigoroso contraponto, com muito mais facilidade e propriedade do que os seus antecessores imediatos.

Outras modalidades de quarteto

Examinemos agora, brevemente, algumas modalidades de quarteto que se afastam das coordenadas que definem o gênero e que, de certo modo, contribuem para a sua desnaturalização. O *quatuor brillant,* na realidade um solo do primeiro-violino acompanhado pelos restantes instrumentos, com passagens virtuosísticas e cadências, tem origem remota nos primeiros quartetos de Giovanni Battista Sammartini, com o seu primeiro-violino preponderante e onipresente. Giuseppe Maria Cambini escreveu muitas obras deste tipo, que, por vezes, adotava a forma de *quatuor d'airs connus* ou de *quatuor d'airs variés;* a modalidade afirmou-se na França (Nicolas-Marie Dalayrac, François-Joseph Gossec, Giovanni Battista Viotti) e depois passou para a Alemanha (Konrad Kreutzer, Ludwig Spohr) e Rússia (Mihail Glinka).

Outro tipo que altera o delicado equilíbrio do quarteto é o chamado *quarteto concertante,* em que cada instrumento é tratado por seu turno a solo, enquanto os outros são relegados a funções de acompanhamento; isso não exclui os diálogos, mas a ênfase recai sobre a individualidade mais que sobre o conjunto. Neste grupo poderiam

Rudolf Kolisch (1896-1978), cunhado de Arnold Schönberg, fundou em 1922 o Quarteto Kolisch, alcançando rápido prestígio internacional pelas estréias de partituras de Berg, Webern, Bartók e do próprio Schönberg. À esquerda: desenho de Dolbin, no qual Schönberg aparece de pé, ensaiando com o Quarteto Kolisch. Ao fundo, no centro: Alban Berg.

O compositor Leoš Janáček (1856-1928), autor de óperas como Jenufa *e* A Casa dos Mortos, *traduziu claramente o seu mundo emotivo na música de câmara. Os seus quartetos de cordas de 1923 e 1928 evidenciaram, como já acontecera com alguns contemporâneos, a presença de elementos literários. O desenho de Dolbin, à direita, corresponde aos últimos anos da vida do ilustre músico morávio.*

Arquivo Salvat

incluir-se, embora muito parcialmente, certos quartetos de Mozart (*Quartetos Prussianos,* K. 575, K. 589 e K. 590) e Boccherini (*Quartetti concertanti,* Op. 24), nos quais o violoncelo tem um papel preponderante. É também este instrumento que se torna o grande protagonista do Quarteto n.º 14, op. 142, de Chostakovitch. Podem detectar-se certos aspectos concertantes em muitas outras obras, como o Quarteto op. 67, de Brahms (terceiro andamento), ou o n.º 6 de Bartók. Finalmente, citemos pelo seu valor sintomático, um caso extremo que imola o conjunto e o diálogo camarístico nas aras de um individualismo absoluto. Trata-se do quarteto escrito em 1964 por Witold Lutosławski, por encomenda da Rádio Sueca. No comentário para a sua audição, o compositor afirmou: «No meu quarteto, deixei as seguintes indicações: o *tempo* só é fixado aproximadamente e está relacionado com os valores rítmicos; cada músico deve tocar a sua parte como se estivesse sozinho; as mudanças de velocidade —*accelerando, ritardando*— referem-se quase sempre apenas a intérpretes individuais e devem ser seguidos de forma inteiramente independente; como os acontecimentos não estão determinados numa estrutura fixa a quatro partes, não existe partitura geral; em certos pontos, essa partitura geral encontra-se em cada parte.»

A meta pretendida é um determinado resultado sonoro que, especialmente no que se refere a ritmo e expressão, não poderá ser obtido de outra maneira. Por trás de tudo isso está a idéia de transportar a riqueza da execução *a solo* para o campo da música de conjunto. Deste modo, abrem-se insuspeitados horizontes aos intérpretes, mas abandona-se o princípio de dependência entre as partes individuais, inerente à escrita de quarteto.

Para terminar esta seção, digamos que os programas extramusicais que tanto condicionaram a música sinfônica, especialmente a romântica e a pós-romântica, quase não afetaram a música de câmara em geral e o quarteto em particular. Só superficialmente se pode classificar de «programática» a *canzona* do Quarteto n.º 15, em lá menor, op. 132, de Beethoven. A sugestão literária é evidente, em compensação, no quarteto que Joseph Joachim Raff (1822-1882) escreveu, inspirando-se nos poemas de *Dei schöne Müllerin,* de Wilhelm Müller, os mesmos que inspiraram a Schubert o seu célebre ciclo de *lieder.* No quarteto *Da Minha Vida* (1876), de Smetana, ou no de Sibelius, intitulado *Voces intimae* (1909), parecem querer refletir-se vivências pessoais. E o mesmo se pode dizer dos quartetos de Janáček intitulados o primeiro *Sonata a Kreutzer* (1923) e o segundo *Cartas Íntimas* (1928). A implicação literária é, logicamente, mais direta em casos em que a formação instrumental se une a uma voz que canta um texto; é o caso do Quarteto n.º 2, op. 10, de Schönberg, com versos de Stefan George, ou do Quarteto n.º 3, de Milhaud, em que a voz canta versos de Leo Latil. □

Capítulo 20

Trios e quartetos mais importantes

Sonatas em trio

Já anteriormente referimos as contribuições decisivas de Cima, Salomone, Rossi, Marini, Turini, Buonamente e outros músicos da primeira metade do século XVII para este gênero. A esta lista ir-se-ão juntando, nas décadas seguintes, na Itália, nomes como os de Cazzati, Bassani, Vitali, Stradella, Corelli, Torelli, Legrenzi, Albinoni e Vivaldi. As formas adotadas ajustar-se-ão de modo mais ou menos estrito aos padrões estabelecidos da sonata *da chiesa*, de normativa estrutural mais rígida, e da sonata *da camera*, próxima da suíte de danças. Das *9 Sinfonie per due violini e basso continuo*, de Alessandro Stradella, sete articulam-se em quatro tempos, à maneira da sonata *da chiesa*, e as restantes de acordo com um esquema em cinco tempos independentes, mais livre; as duas *Sinfonie per violino, violoncello e basso*, em ré menor e si bemol maior, respectivamente, do mesmo compositor, estão estruturadas cada uma em seis episódios ou andamentos e são de um incisivo estilo concertante, com algumas passagens *senza cembalo*, de grande interesse experimental.

Devem citar-se também, pela sua notável escrita, os Op. 1 e 2 de Giuseppe Torelli, os segundos dos quais, compostos por doze sonatas, foram publicados em 1686 com o título de *Concerto da camera a due violini e basso*. Mas o ponto alto do gênero, na arte italiana, corresponde, sem dúvida, às quarenta e oito sonatas, divididas em séries de doze, dos Op. 1 aos Op. 4, de Arcangelo Corelli, cujo valor histórico, à parte do puramente musical, os seus próprios contemporâneos foram capazes de discernir e avaliar.

Fora da Itália, devem mencionar-se por direito próprio as vinte e duas sonatas em trio de Henry Purcell, publicadas em duas séries, de doze a primeira (1683) e de dez a segunda (1697). No âmbito inglês, as Sonatas em trio de Händel, op. 2 e op. 5, revelam que o seu interesse pelo gênero instrumental em si era relativo, mergulhado como estava no meio teatral, pela ópera e pelo oratório. Uma prova concludente disto é que, por exemplo, mais de três quartos do op. 5, publicado em 1738, consistem em adaptações *ad hoc* de partes de diversas obras de grande envergadura para a cena ou de oratórios (*Terpsicore, Athalia, Alcina*, etc.). Hogwood acerta em cheio quando afirma que a sonata em trio foi, para Händel, mais um assunto comercial do que uma necessidade musical, e esta atitude reflete-se tanto na sua elaboração como na forma. As sonatas em trio de Johann Sebastian Bach, algumas delas de atribuição duvidosa ou, pelo menos, discutida, culminam na magistral Sonata de flauta, violino e contínuo, incluída na *Oferenda Musical*, BWV 1079. Na área alemã não se podem silenciar as importantes criações com que contribuíram para este campo Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz von Biber, Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken, Georg Muffat e Georg Philipp Telemann.

Trios de cordas

Dentro daquilo que poderíamos considerar a pré-história dos trios de cordas cabe citar, entre muitos outros exemplos, os seis Trios ou Noturnos, Op. 4, para dois violinos e violeta ou baixo obrigado, impressos pela primeira vez em 1765, de Johann Christian Bach, provavelmente pertencentes ao final da sua estada na Itália; embora o uso de um instrumento de tecla como recheio seja deixado nestas obras à discrição dos executantes, trata-se, sem dúvida, de trios de cordas no sentido moderno, em que a violeta não é empregada como sim-

Arquivo Salvat

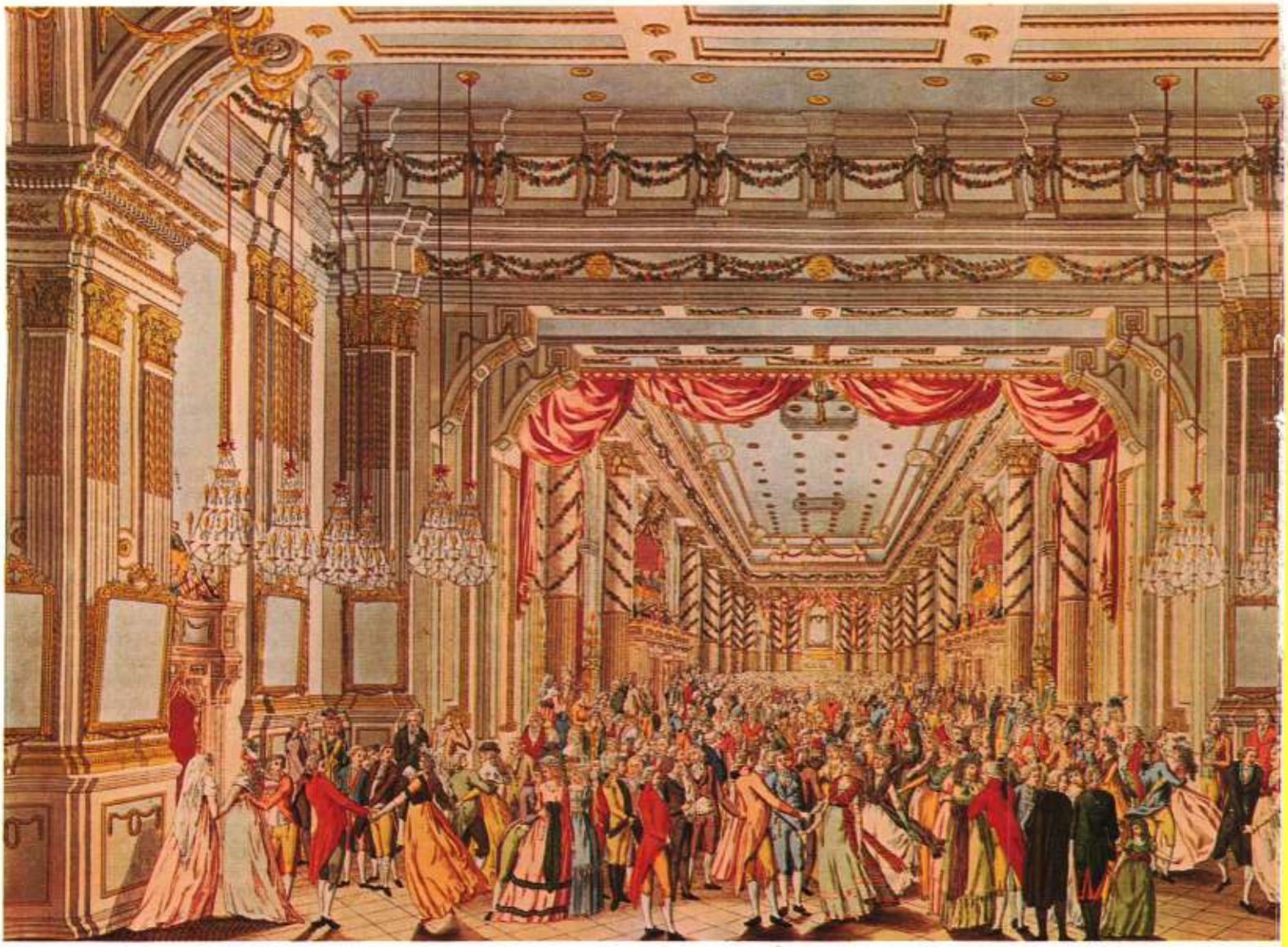
A sonata em trio, ou a três, foi, desde os seus começos, na primeira metade do século XVII, um modo de composição predileto dos grandes mestres, não só na Itália, onde tem a sua certidão de nascimento, mas também em todo o espaço europeu. Embora as cordas tivessem imperado no trio, já Haydn e posteriormente, Brahms, Beethoven e outros introduziram instrumentos como o piano e o clarinete.

ples apoio de acompanhamento, assumindo sim trechos solísticos que, por vezes, se cruzam com partes do violino.

O contributo de Boccherini para o setor dos trios de cordas foi substancial: em 1772 apareceram os seus Op. 14, uma série para violino, violeta e violoncelo, e, em 1793, uma nova série para esta mesma combinação, publicada como Op. 38, formada por um conjunto de atraentes miniaturas em dois andamentos; entre estas duas datas, concretamente em 1781, publicou os seis Trios de dois violinos e violoncelo, Op. 35, que constituem um momento especialmente feliz da sua atividade criadora.

Já nos referimos ao papel de Joseph Haydn neste campo e aos seus atípicos trios para barítono. Quanto a Mozart, a sua dedicação a este tema foi mínima, o que não deixa de ser surpreendente à luz dos resultados obtidos: em 1782 escreveu arranjos de fugas de Bach para violino, violeta e violoncelo (K. 404 a), estudo preliminar para o seu esplêndido Trio em mi bemol maior, K. 563, de 1788, para igual combinação, a que, por constar de seis andamentos, intitulou «Divertimento». Também se ajustam a esta distribuição instrumental os Trios Op. 3, 8 e 9 que Beethoven escreveu na sua juventude; dentre eles, merecem especial atenção os três contidos nos Op. 9.

No século XIX, o trio de cordas deixou de interessar, com certas exceções, os compositores; porém, o século XX assistiu ao ressurgimento desta difícil modalidade, com obras tão importantes como o Trio op. 20, de Webern (1927), ou o Trio op. 45, de Schönberg (1946), uma das últimas produções do criador do dodecafonismo.



O Trio em si bemol maior, op. 97, de Beethoven, dedicado ao arquiduque Rodolfo de Áustria, estreou-se a 11 de abril de 1814. Num dos seus últimos aparecimentos em público como intérprete, Beethoven assumiu a parte do piano. Em cima: uma festa de corte, numa gravura da época.

Trio de piano e cordas

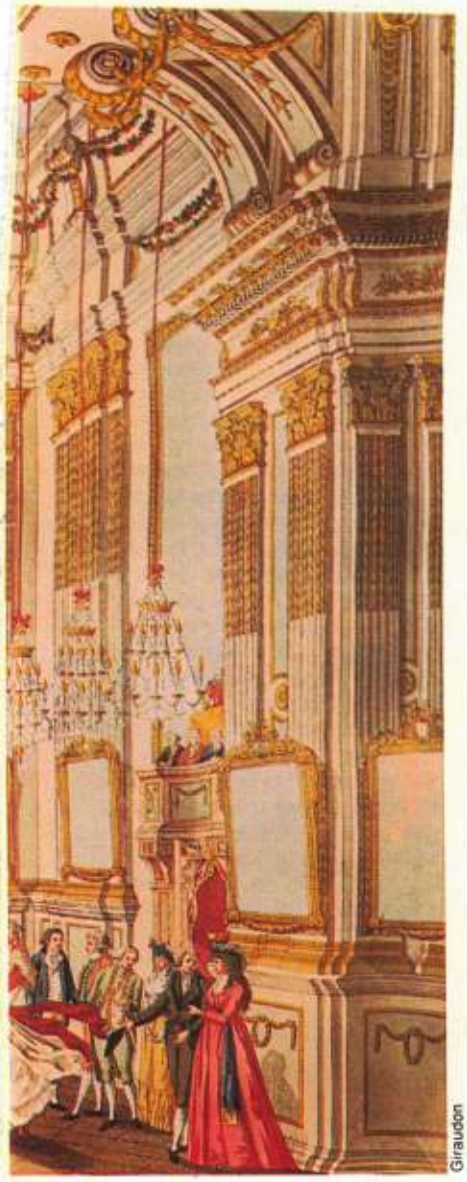
Os quarenta e três trios de piano e cordas compostos entre 1755 e 1796 e que atualmente se atribuem a Haydn constituem um capítulo da sua produção cuja importância não parou de crescer após as mais recentes investigações musicológicas. A produção de Mozart é quantitativamente mais reduzida do que a de Haydn, mas de singular peso para a evolução do gênero. O Terceto de cravo, violino e violoncelo, em sol maior, K. 496, de 1786, é um verdadeiro trio, em que, embora com certa parcimônia, o violoncelo participa já no diálogo. No entender de Einstein, as máximas criações de Mozart neste campo são os Trios em si bemol maior, K. 502, e em mi maior, K. 542, e o Trio em mi bemol maior, K. 498, para uma distribuição diferente: piano, clarinete e violeta.

Dentre as obras para piano, violino e violoncelo de Beethoven, os três Trios Op. 1 (1794-1795), em quatro andamentos, surpreendem pela sua amplitude de desenho e a sua precoce maturidade. Quando, uns anos mais tarde, voltou ao gênero, criou algumas das obras fundamentais do mesmo: os dois Trios op. 70 (1808) e o Trio em si bemol maior, op. 97, «Arquiduque» (1810-1811). Os dois extensos Trios de Schubert, em si bemol maior, D. 898, e em mi bemol maior, D. 929, e os três que Schumann escreveu, os op. 63, 80 e 110, são dignos de figurar ao lado de outras composições-chave de ambos os autores. Dos trios de Mendelssohn, só o op. 49, em ré menor, chegou a figurar no repertório. Brahms procurou, nos seus trios (op. 8, 87 e 101), um novo equilíbrio entre o piano, extraordinariamente eloqüente, e as cordas.

Dadas as importantes modificações experimentadas no século XIX pelo piano, quanto às suas possibilidades técnicas e expressivas, sem paralelo com as mais modestas dos instrumentos de cordas, tornava-se necessária uma reformulação da relação entre ambas as fontes sonoras. O problema aparece resolvido satisfatoriamente nos trios de Smetana, Dvořák, Franck, Tchaikovsky e Arenski.

Por outro lado, as tentativas com vistas a conseguir um novo equilíbrio pela via do quarteto com piano — piano, violino, violeta e violoncelo — nem sempre tiveram êxito, apesar de esta modalidade ter proporcionado algumas obras de real importância: Quartetos em sol menor, K. 478, e em mi bemol maior, K. 493, de Mozart, Quarteto em mi bemol maior, op. 47, de Schumann, Quartetos em sol menor, op. 25, em lá maior, op. 26, e em dó menor, op. 60, de Brahms, bem como obras análogas de Dvořák e Fauré.

Devido a esta problemática, os compositores do século XX afastaram-se progressivamente deste gênero. No entanto, ainda se podem citar algumas contribuições interessantes, como os trios de Ravel ou Chostakovitch, um empenho plausível de conquistar novas vias a partir das perspectivas pessoais destes compositores.



Giraudon

Arquivo Salvat

Frederico II da Prússia (1712-1786), o rei ilustrado, amigo e protetor de filósofos, músicos, literatos e artistas, cuja imagem se reproduz à esquerda, mereceu a sentida homenagem de Bach, que lhe dedicou a sua Oferenda Musical, *composta sobre um tema que o monarca lhe propusera no seu Palácio de Potsdam.*

Spitta descreveu-a na sua biografia de Bach (Leipzig, 1873-1880), como um estranho conglomerado de trechos sem qualquer conexão interna. Investigações mais modernas, como as de Hans T. David (1937), sugeriram, de modo bastante probatório, uma possível distribuição simétrica das

A foto que apresentamos embaixo corresponde ao filme Crônica de Ana Madalena Bach, *realizado em 1968 por Jean-Marie Straub, seguindo o livro da segunda mulher de Bach. O cravista Gustav Leonhardt representou neste filme o mestre de Leipzig e foi o intérprete da sua música.*

J. S. Bach: Sonata em trio da «Oferenda Musical»

A *Oferenda Musical,* BWV 1079, pertence à série de variações contrapontísticas que absorveram Bach durante os últimos anos de vida. Desta vez, a base das variações foi o tema que o rei Frederico, o Grande, da Prússia, ofereceu ao compositor quando este o visitou no Palácio de Potsdam, em maio de 1747. De regresso a Leipzig, Bach pôs-se a trabalhar e deve ter terminado a composição com grande rapidez, já que a dedicatória ao monarca data de 7 de julho de 1747.

A obra é, aparentemente, muito heterogênea, já que é formada por dez cânones, dois ricercares (fugas) e uma sonata em trio para flauta, violino e baixo contínuo. A confusão que presidiu à publicação fez pensar que se tratava de uma sucessão de peças sem outro laço de união que o tema régio. Assim, Philipp

Arquivo Salvat

peças, com os dois ricercares respectivamente no começo e no final da obra e a sonata no centro, precedida por cinco cânones com o tema régio como *cantus firmus* e seguida pelos outros cinco cânones elaborados sobre o tema régio.

Para a sonata, Bach escolheu a forma trio talvez por convir melhor aos seus desígnios contrapontísticos, apesar de se tratar de uma modalidade então já um pouco fora de moda. No entanto, o conteúdo era bastante «moderno» dentro das coordenadas estilísticas que na altura estavam vigentes na corte de Berlim. O esquema é próprio de uma sonata *da chiesa* em quatro andamentos. O número inicial, *Largo,* em compasso de $^{3}/_{4}$, desdobra uma série de pequenos motivos, numa linha semelhante à de outros andamentos de sonata de Bach. Segue-se um *Allegro,* num rápido $^{2}/_{4}$, que é uma dupla fuga livre com um tema inicial independente, a que se junta, mais tarde, o tema régio como contra-sujeito, à maneira de um *cantus firmus.* O terceiro tempo, *Andante,* escrito em $^{4}/_{4}$, baseia-se no contraste em eco de partículas motívicas em *forte* e outras em *piano.* Bach permitiu-se, por outro lado, certos maneirismos que pertenciam inteiramente à estética *Empfindsam* da corte de Potsdam. O último andamento, *Allegro,* em ritmo de $^{6}/_{8}$, é uma fuga livre que usa uma variação do tema régio como sujeito principal e cuja rítmica nos lembra vagamente uma giga.

Mozart foi um dos compositores que atribuíram um papel importante ao clarinete, como no seu Trio de piano, clarinete e violeta, K. 498. Embaixo: vista de Salzburgo, sede de um festival anual de música que concede especial relevo à obra de Mozart.

Mozart: Trio em mi bemol maior, K. 498

O Trio K. 498, de clarinete, violeta e piano, foi escrito em agosto de 1786, em Viena, apenas um mês depois do Trio em sol maior, K. 496, por ocasião de um serão musical que se realizou em casa do seu amigo Franz von Jacquin, cuja filha, Franziska, era sua discípula. Esta, o clarinetista Anton Stadler — para quem Mozart escreveria, mais adiante, o Quinteto com clarinete, K. 581, e o Concerto de clarinete, K. 622 — e o próprio compositor em violeta interpretaram a obra pela primeira vez. Ao trio foi dado o subtítulo de *«Kegelstatt»,* devido ao fato anedótico de, segundo a tradição, o músico jogar aos paus em casa de Jacquin (*Kegel* em alemão significa jogo de paus).

Artaria publicou esta obra como «Trio de cravo ou pianoforte, com acompanhamento de um violino e de uma violeta», acrescentando que «a parte do violino pode ser executada por um clarinete». No entanto, como diz Einstein, a parte «do violino» só pode e deve ser executada por um clarinete, explicando que nenhum instrumento como este é capaz de reproduzir tão perfeitamente o estilo melódico e as profundas e suaves figuras do acompanhamento. É significativa a tonalidade de mi bemol maior que Mozart utilizou aqui pela quinta vez no espaço de um ano, após a Sonata K. 481, o Concerto de piano, K. 482, o Quarteto com piano, K. 493, e o Concerto de trompa, K. 495. Nesta obra, tal tonalidade oferece o âmbito próprio para expressar a intimidade e a amizade, a plenitude da sensualidade feliz, sem esquecer afinidades evidentes com as obras maçônicas e as suas correspondentes implicações ideológicas.

No primeiro andamento, *Andante,* no compasso $^{6}/_{8}$, os dois temas estão tão relacionados que é difícil uma leitura a partir de premissas puramente acadêmicas da forma. O *Minueto* que se segue transforma a dança convencional num poema de uma intensidade quase febril; para conseguir maior sentido de unidade, o tema do trio reaparece para construir a coda do minueto. O Rondó final associa o caráter brilhante à expressão íntima e apaixonada que emerge do dramático episódio em dó menor. A regra do rondó não se aplica com excessivo empenho, e, assim, quase no final, aparece uma frase nova que se amplifica

Arquivo Salvat

até se converter no verdadeiro epílogo da obra.

Brahms: Trio em dó menor, op. 101

Escrito para a combinação de piano, violino e violoncelo, este trio foi composto em 1886 e publicado no ano seguinte. A sua estréia realizou-se em Budapeste, a 20 de dezembro de 1886. Consta de quatro andamentos e o primeiro traço que ressalta é a sua concisão. Como aponta Claude Rostand, esta obra, que figura entre as grandes criações da música de câmara romântica, é, ao mesmo tempo, uma das mais breves. Longe estão as exuberâncias, por vezes um pouco petulantes, de certas criações de juventude. O processo de «essencialização» seguido por Brahms permitiu-lhe evitar nesta obra qualquer retórica e comunicar as suas idéias, mesmo as mais complexas, com uma admirável economia de meios.

Este trio inicia-se com um enérgico *Allegro* em $^3/_4$. Concebido em forma-sonata, foi construído sobre três temas principais e três idéias secundárias. O vigoroso tema inicial tem o ritmo de uma canção da região de Holstein e dá cor a todo o andamento, cujo desenvolvimento é notável pela sua concisão. Os últimos compassos trazem-nos à memória alguns traços do *lied Der Atlas*, da última fase de Schubert. O segundo andamento, *Presto non assai*, tem um caráter misterioso e evanescente e surpreende pela riqueza das combinações rítmicas. O seu clima faz-nos retroceder a obras da juventude de Brahms como o *intermezzo* do Quarteto n.° 1 com piano. Um profundo lirismo impregna o andamento seguinte, *Andante grazioso*. Escrito na tonalidade de dó maior, combina os ritmos de $^3/_4$ e $^2/_4$ e adota uma fórmula de base que evoca um compasso a sete tempos. Esta flexibilidade rítmica encontra-se ao serviço de um material temático de extrema simplicidade. O *Finale (Allegro molto)*, em compasso de $^6/_8$, é muito desenvolvido, o que em nenhum momento o faz perder o ar direto e antidiscursivo que emana de toda a composição; apesar de aqui haver uma certa idéia de consolidação, de acordo com as leis da forma-sonata, não de trata de modo algum de uma apoteose triunfal. Existe nele uma certa ambigüidade, de que o próprio Brahms tinha consciência, já que comentou com Elisabeth von Herzogenberg que o *Finale* desta obra requeria, primeiro, um tratamento muito cuidadoso e, depois, exatamente o contrário.

O quarteto de cordas

Já referimos que, desde o seu aparecimento, esta forma se converteu na mais comum e representativa da música de câmara. A literatura de quarteto é, portanto, muito copiosa, e aqui só podemos mencionar, de maneira quase telegráfica, seus marcos mais conhecidos e significativos.

Poucas vezes na história uma forma musical adquiriu tão cedo a maturidade pela ação de um único compositor como no caso do quarteto de cordas, graças ao decisivo contributo de Joseph Haydn, verdadeiro codificador desta modalidade, tal como foi conhecida depois. Os seus primeiros quartetos quase não são diferençáveis de outros gêneros vizinhos, como serenatas, divertimentos, cassações, etc. Entre 1768 e 1772 criou três séries de seis quartetos cada uma, publicadas como Op. 9, 17 e 20, que, tanto pelo quadro externo como pelo conteúdo, constituem já modelos acabados de escrita para quarteto. Decorreram cerca de dez anos entre estas obras e a nova série Op. 33 (1781), os chamados *Quartetos Russos*, que inauguraram uma nova técnica de trabalho temático e o princípio da condução obrigada das vozes. Sucederam-se, com regularidade, novas séries, todas elas de grande interesse, até que, com os Op. 76 e 77 e a parte do op. 103, Haydn alcançou a sua plenitude criativa no gênero.

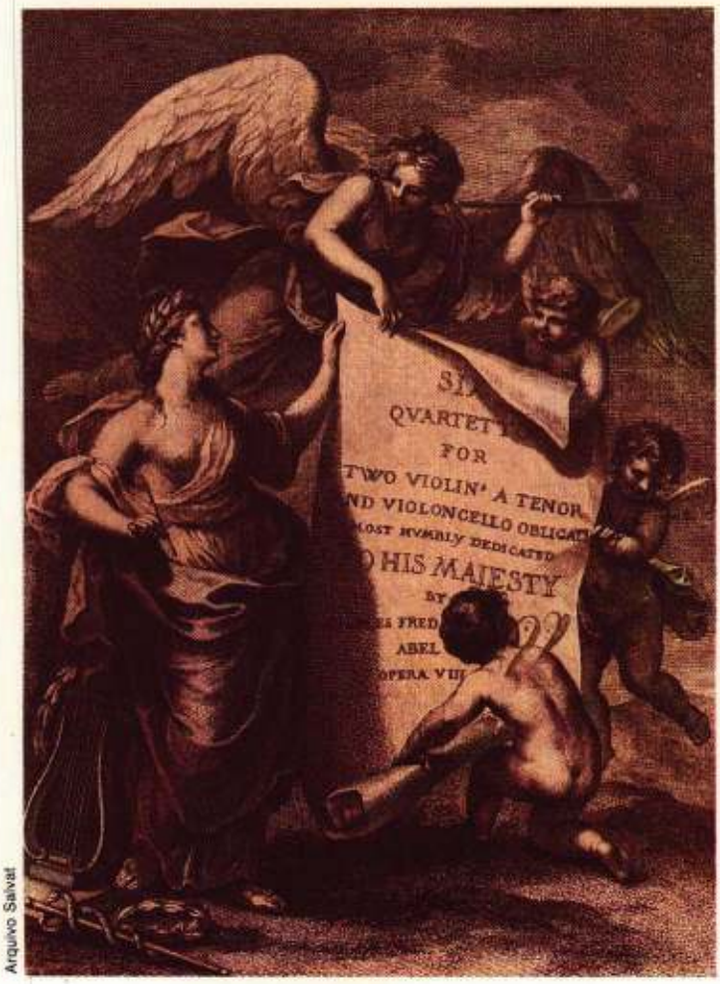
Estimulado pelo seu grande contemporâneo, Mozart foi também capaz de escrever obras deslumbrantes. Os seis quartetos dedicados a Haydn, K. 387, K. 421, K. 428, K. 458, K. 464 e K. 465, o chamado Quarteto *«Hoffmeister»*, K. 499, e os três *Quartetos Prussianos*, K. 575, K. 589 e K. 590, constituem o núcleo fundamental da sua produção.

Ao lado destas duas figuras supremas — Haydn e Mozart — não se deve desdenhar o concurso tão digno de apreço para o quarteto de Luigi Boccherini com os seus Op. 8, de 1769, e Op. 32, de 1780.

A transcendente produção de Beethoven ajusta-se com bastante exatidão à divisão convencional da sua obra em três épocas ou estilos. Os quartetos do «primeiro período» são os seis que integram os Op. 18. Os do «período médio», os três Op. 59 *(Rasumovski)* e os op. 74 e 95. Os cinco restantes, op. 127, 130, 131, 132 e 135, pertencem ao «último estilo» (a *Grande Fuga*, op. 133, foi escrita como último andamento do Quarteto op. 130 e substituída, mais tarde, pelo *Finale* que figura nas edições e foi a última peça que deixou concluída). Os Op. 18 foram editados em 1801. Os Op. 59 datam de 1805-1806; os op. 74 de 1809 e os op. 95 de 1810. Os cinco últimos quartetos foram escritos em 1824 e 1826.

O romantismo concedeu grande interesse ao quarteto e insuflou-lhe novas idéias conformes às suas premissas estéticas. As variadas experiências de Schubert neste campo desembocaram em quatro obras de verdadeira entidade: o *Quartettsatz* (um único andamento) em dó menor, D. 703 (1820), o Quarteto em lá menor, D. 804 (1824), o Quarteto em ré menor «A Morte e a Donzela», D. 810 (1824), e o Quarteto em sol maior, D. 887 (1826). Nos quartetos de Schumann (op. 41) e Mendelssohn (op. 44 e 80) há abundantes elementos procedentes de outros meios, tais como recursos orquestrais, escrita «pianística», verdadeiras canções sem palavras, melodismo de raiz «liederística», etc. Nota-se um maior sentido da forma a partir de uma recriação dos postulados da escrita de câmara nos três Quartetos Op. 51, n.os 1 e 2 (1873), e op. 67 (1876), de Brahms. Dvořák seguiu a mesma orientação de rigor estilístico na sua matu-

Carl Friedrich Abel foi autor de numerosos quartetos. Embaixo: capa dos seus Seis Quartetos de Cordas, *editados em Londres, em 1769. Nessa cidade organizou, com o seu amigo Johann Christian Bach, os concertos anuais Abel-Bach, que se realizaram de 1765 a 1781.*



Arquivo Salvat

ridade, após uns começos influenciados pelo estilo poemático lisztiano. Dentro da chamada «escola francesa», os quatro quartetos escritos, respectivamente, por Franck, Debussy, Ravel e Fauré constituem autênticas jóias, cheias de idéias originais e poéticas. Na Rússia, apesar da previsão de Balakiref, segundo a qual nenhum russo teria êxito num gênero, no seu entender, tão antiquado, o certo é que diversos compositores dessa nacionalidade enfrentaram a prova satisfatoriamente, em especial Boródine, Tchaikovsky, Glazunof e, mais modernamente, Chostakovitch, cujos quinze quartetos constituem um *corpus* de singular importância.

Os membros da escola de Viena sentiram-se atraídos pela escrita do quarteto e tentaram torná-la compatível com as suas peculiares teorias harmônicas e estruturais. Schönberg deixou quatro quartetos, os op. 7, 10, 30 e 37, mais outro anterior, sem número de *opus*. Berg escreveu um quarteto, o op. 3, e a *Suíte Lírica*. Por último, Webern compôs um quarteto, o op. 28, os Cinco andamentos, op. 5, e as Seis bagatelas, op. 9. Finalmente, os seis quartetos de Béla Bartók, escritos entre 1908 e 1939, refletem a sua carreira criadora nos seus aspectos mais íntimos e pessoais e, ao mesmo tempo, encerram um dos legados mais válidos e autênticos da primeira metade do século XX.

Haydn: Quarteto em fá maior, Op. 77, n.º 2

Quando, no ano de 1792, Beethoven chegou a Viena para «receber das mãos de Haydn o espírito de Mozart», tal como o conde Waldstein escrevera profeticamente no álbum do jovem músico no momento da despedida, Haydn dispunha-se a compor uma nova série de seis quartetos, os Op. 71 e 74, a que se seguiriam, na mesma década, as oito peças Op. 76 e 77 mais a parte do op. 103, que integrariam o seu legado da maturidade num gênero em que foi, primeiro, pioneiro e, depois, definidor dos seus traços mais específicos. Ficavam muito para trás os começos difusos em que o quarteto mal se diferenciava da música popular sem pretensões, que era interpretada nas reuniões ou por ocasião de serenatas ao ar livre, por músicos de rua que percorriam o Sul da Alemanha, a Boémia e a Áustria.

O último quarteto completo de Haydn, o Op. 77, n.º 2 (1799), está escrito em fá maior, a mesma tonalidade utilizada para os seus últimos quartetos por Mozart (K. 590) e Beethoven (op. 135).

De um certo ponto de vista, como refere Rosemary Hughes, o primeiro andamento pode ser descrito como monotemático, uma vez que o mesmo tema serve como primeiro e segundo temas; no entanto, a metamorfose a que é sujeito faz o ouvinte pensar que a regra do «bitematismo» foi respeitada. Embora se designe por Minuetto, o segundo andamento é, na realidade, um *Scherzo*, pela audácia do seu esquema rítmico, que contrasta com o lirismo do trio. O *Andante*, em ré maior, é uma espécie de marcha em forma rondó, com dois episódios, o primeiro na tonalidade dominante e o segundo na tônica menor. No *Finale (Vivace assai)* assistimos a um desfile de elementos contraditórios. No entanto, Haydn conseguiu integrar motivos de dança de origem eslava, de uma exultante variedade rítmica, no quadro da forma-sonata monotemática, num milagre de sapiência e espontaneidade.

Assim como Edward Munch (1863-1944) — à direita: a sua obra Melancolia, Barco Amarelo — *foi o precursor do expressionismo alemão, Arnold Schönberg, seu contemporâneo, no Quarteto n.º 2, em fá sustenido menor, fixou as bases do atonalismo.*

Museu Munch, Oslo/Arquivo Salvat

Grande Sala dos Espelhos, no palácio que Luís II da Baviera, o protetor de Wagner, mandou construir numa ilha do lago Chiemsee, no Sul do país. Foi nestes ambientes cortesãos que a música de câmara alcançou o seu apogeu.

Arquivo Salvat

Beethoven: Quarteto n.º 14, em dó sustenido menor

Este quarteto foi composto entre novembro de 1825 e julho de 1826. Depois dele, Beethoven ainda comporia o *Quarteto em fá maior, op. 135*, e um novo *Finale* para o *Quarteto em si bemol maior, op. 130*, do qual extraiu a *Grande Fuga*, que foi publicada como op. 133. Aventou-se a possibilidade de articular os últimos quartetos de Beethoven num ciclo coerente. Assim, pensou-se num núcleo central formado pelos Quartetos n.os 13, 14 e 15, de que o n.º 12 seria uma espécie de introdução e o n.º 16, logicamente, um epílogo. Não se pode negar que existem relações, pelo menos temáticas, entre os três quartetos centrais; além disso, um ou outro dos seus andamentos foi destinado, a princípio, a um quarteto diferente daquele que finalmente o acolheu. É especialmente evidente a presença de um breve tema de quatro notas que procede de um trio escrito na sua juventude, o Op. 9, n.º 3, e que aparece agora no arranque do Quarteto n.º 15, na *Grande Fuga* e no primeiro e último andamentos do n.º 14. Não faltou quem evocasse, com patente exagero, o desenvolvimento de uma única idéia ao longo do ciclo. Em comparação com o n.º 13, que representa a dissociação irreconciliável de forças antagônicas, o Quarteto n.º 14 é a obra mais profundamente integrada de todas as de Beethoven; e isso apesar dos seus sete tempos, que se interpretam sem solução de continuidade, e que o músico numerou um a um.

Este quarteto inicia-se com um *Adagio ma non troppo e molto espressivo*, uma fuga lenta com episódios de caráter livre escrita em ritmo $^4/_4$. O segundo andamento é um *Allegro molto vivace*, em ré maior e compasso $^6/_8$, cuja estrutura pode ser um rond concebido sem excessiv preconceitos formais. Segue-se um *Allegro moderato-Ada gio*, em si menor ($^4/_4$), na rea lidade uma breve introdução ao quarto andamento, *Andante ma non troppo e molto cantabile*, em lá maior ($^2/_4$), que propõe um tema com sete variações. O quinto andamento, *Presto*, em mi maior ($^2/_2$), tem cinco seções, diferenciando-se do trio apenas tonalmente. Um *Adagio quasi un poco andante*, em sol sustenido menor ($^3/_4$), desdobra uma frase de *lied*, que serve de introdução ao *Finale (Allegro alla breve)*, em dó suste-

nido menor, escrito em forma-sonata. Ao contrário de outras obras beethovenianas, nesta o caminho percorrido vai desde a tensa fuga inicial à apoteose da forma-sonata.

Schönberg: Quarteto n.° 2, em fá sustenido menor

Este quarteto foi iniciado em março de 1907 e a sua gestação prolongou-se até ao verão do ano seguinte. Trata-se de uma obra-chave, não só pelo seu valor musical intrínseco, mas, sobretudo, pelo seu significado histórico. Testemunha de uma crise do seu autor, mas também de todo um período musical, dá-se nesta obra a passagem quase imperceptível do universo tonal para o atonal; praticamente, a linguagem vai evoluindo de um andamento para outro.

A sua estrutura consiste — ao contrário do anterior quarteto do autor, o op. 7, num único andamento — em quatro andamentos delimitados e separados. Uma novidade que chama a atenção é a incorporação de uma voz de soprano nas quatro linhas instrumentais tradicionais. Mas maior novidade é ainda a forma em que, principalmente no último tempo, se vai desvanecendo a estabilidade tonal. Uma vez, Schönberg comentou acerca desta crucial fase do seu desenvolvimento: «A transição, numa composição que sublinha ainda a tonalidade, embora admitindo muitas dissonâncias, para outra onde não existe já nenhuma tonalidade, nenhuma tônica, nenhuma consonância, aconteceu gradualmente, de acordo não com nenhum desejo consciente ou vontade, mas sim como uma visão, como uma inspiração: aconteceu talvez instintivamente.» O primeiro andamento, *Moderato,* adota a forma-sonata, mas omite a seção de desenvolvimento; o segundo é uma espécie de *Scherzo* em ré menor, que acolhe certas influências impressionistas e a desolação mahleriana, com a citação irônica da canção de rua vienense *Ach, du lieber Augustin.* O terceiro andamento, *Lento,* em mi bemol menor, é uma série de cinco variações sobre um tema de quatro motivos procedentes dos dois tempos anteriores e que são objeto de uma sutil manipulação. É neste tempo que se integra a voz, com o texto de *Litanei* («Litania»), de Stefan George. No *Finale* (*Molto lento,* depois, *Moderato*), intervém também a voz com o texto do poema *Entrückung* («Êxtase»), do mesmo George; concebido em forma-sonata não assenta em nenhuma tonalidade e só antes do fim volta ao fá sustenido menor. O soprano inicia a sua intervenção com uma frase que se revela simbólica e profética: «Respiro o ar de outro planeta», e mais adiante: «Diluo-me num torvelinho sonoro.»

Bartók: Quarteto n.° 5

O significado histórico dos quartetos de Béla Bartók reside em ter conseguido insuflar as forças instintivas do Leste europeu na mais intelectualizada das formas da música ocidental. Pela profundidade de pensamento, pela lógica estrutural e ampliação das coordenadas técnicas, ocupam um lugar privilegiado na música de câmara moderna.

Os quartetos de Bartók são testemunhos verdadeiros da sua evolução, cujas fases, segundo Mosco Carner, podem determinar-se em cinco: 1) período em que Bartók se encontrava sob a influência do último romantismo germânico: Quarteto n.° 1 (1908); 2) período em que um romantismo mais individual se fundiu com elementos do folclore magiar: Quarteto n.° 2 (1915-1917); 3) fase de experimentação técnica e abstração intelectual — expressionismo: Quarteto n.° 3 (1927); 4) período de gradual afrouxamento da tensão expressionista e regresso a uma expressão mais lírica: Quartetos n.os 4 e 5 (1928-1934); 5) fase «clássica», caracterizada por uma relativa simplicidade da forma, textura e relações tonais e por um novo equilíbrio entre os aspectos intelectuais e emocionais: Quarteto n.° 6 (1939). Escrito seis anos mais tarde, o Quarteto n.° 5 desdobra a mesma forma simétrica «em arco» do n.° 4. O primeiro e o último andamentos, *Allegro* e *Allegro vivace,* comportam o mesmo material temático, o mesmo acontecendo entre o segundo e o quarto, *Adagio molto* e *Andante.* O tempo central, *Scherzo alla bulgarese,* adota a sequência **A-B-A,** o que faz que a simetria seja total. Mátyás Seiber acertou quando afirmou que «a atenção foi transferida da expressão nas obras iniciais para a arquitetura e a construção».

Os dois *Allegros,* escritos em si bemol, adotam a forma-sonata com inversão da ordem em que os temas aparecem na recapitulação. Além disso, o *Finale* é de uma textura predominantemente polifônica, com numerosas inversões, cânones, *stretti* e passagens em contraponto invertido; no momento de maior tensão surge, durante alguns segundos, um episódio humorístico, *Allegretto con indifferenza,* uma pequena e trivial melodia em lá maior sobre um acompanhamento de acordes clássicos que ainda produz um maior desassossego.

O *Adagio* e o *Andante* são verdadeira música noturna; murmúrios, trilos, *pizzicati,* trêmulos, *glissandi* e toda uma ampla gama de processos que cria um clima mágico e, por vezes, opressivo. No *Adagio* ouve-se uma espécie de coral confiado aos instrumentos graves que, segundo Serge Moreux, mantém certa analogia com o andamento em modo lídio do Quarteto op. 132, de Beethoven. O *Scherzo,* centro absoluto da composição, em *Vivace,* que acelera no trio e se torna *Vivacissimo,* introduz o chamado ritmo búlgaro pelo qual Bartók sentia predileção (seis últimas peças de *Microcosmos* e terceiro andamento de *Contrastes*) e onde os valores fundamentais dentro do compasso se agrupam simetricamente. Assim, o ritmo idealizado, de raízes populares, é o fecho do arco desta imponente produção.

Au Quatuor Hongrois Waldbauer, Temesváry, Kornstein, Kerpely. 8

IIème QUATUOR.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

I.

Béla Bartók, Op. 17.

Moderato. (♩ = 138 - 150.)

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

p
sempre tenuto
sempre tenuto
p

1

espr.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

Copyright 1920 by Universal-Edition.
Universal-Edition Nr. 6371.

Salmer

Em cima: a primeira página da edição original do Quarteto de cordas n.° 2, de Béla Bartók. Nesta obra notam-se já elementos do folclore magiar — escalas, modos, ritmos — que tão importante papel teriam nas composições posteriores do músico húngaro.

Chostakovitch: Quarteto de cordas n.° 12, em ré bemol maior, op. 133

Na última fase criadora de Chostakovitch verifica-se notável incremento da música de câmara em relação a outros gêneros. Por exemplo, comparando essa fase com a da sua produção sinfônica, nota-se que durante o período em que surgem as suas cinco últimas sinfonias (n.os 11 a 15) escreveu oito quartetos (n.os 6 a 13), aos quais há que acrescentar mais dois nos anos seguintes (n.os 14 e 15). Esta deslocação para a escrita de câmara observa-se também em obras do tipo sinfônico, como o Concerto de violoncelo e orquestra n.° 2, op. 126 (1966), e as Sinfonias n.os 14, op. 135 (1969), e 15, op. 141 (1971).

O caráter camarístico é talvez mais acentuado nos últimos anos de Chostakovitch; mas a verdade é que ele constituiu sempre uma das raízes do seu estilo criador. Havia já bastante mais de um século que a música de câmara saíra do seu âmbito doméstico para a sala de concertos, com o aparecimento dos primeiros agrupamentos profissionais. Os quartetos de Chostakovitch foram escritos para a audição pública, e o autor preocupou-se de modo constante com que esta se realizasse nas melhores condições.

Do ciclo de quartetos de Chostakovitch, o n.° 12, em ré bemol maior, op. 133, de 1968, é um dos seus pontos altos.

Dedicado a Dmitri Tsiganof, primeiro-violino do Quarteto Beethoven de Moscou, foi estreado nesta cidade, por esse agrupamento, em 14 de setembro de 1968. Consta de dois andamentos estreitamente relacionados em vários aspectos. Hans Keller sugere que a sua estrutura se inspira na da Sinfonia de câmara op. 9, de Schönberg.

O que primeiro chama a atenção no Quarteto n.° 12, depois de nos apercebermos do seu esquema, é a utilização, no princípio do primeiro andamento, de um gérmen melódico que consiste numa série de doze sons diferentes. Esta técnica serial aparece noutros momentos-chave da obra e também em outras composições coetâneas do mesmo autor, como a Sonata de violino e piano, op. 134, o Quarteto n.° 13, op. 138, e a Sinfonia n.° 14, op. 135.

A posição de Chostakovitch perante o serialismo sofreu algumas oscilações: em 1960 considerava-o um fenômeno fora de moda, com aspectos negativos para a arte e para o humanismo, que deve presidir a toda a criação musical. Em 1968, a sua posição era mais cautelosa e matizada. No entanto, não se pode afirmar que o Quarteto n.° 12 seja uma composição dodecafônica em sentido estrito; na realidade, aplica esta técnica apesar da sua organização tonal, que toma o tom como força unificadora fundamental. A presença de séries confere-lhe especial flexibilidade harmônica e melódica e deve ser vista como expansão natural da prática de Chostakovitch em explorar tensões de agudo cromatismo num contexto tonal.

Em todo o caso, não há qualquer incongruência nesta utilização parca e comedida da técnica serial, pois ela enquadra-se de forma muito interessante nos principais traços identificativos do músico: seu ascetismo sonoro, traduzido na desmaterialização da linha, tensa e desprovida de ressonâncias sensuais ou coloristicas, e suas texturas aligeiradas, de contornos angulosos, por vezes a duas ou três vozes. Esta estética, que acompanhou Chostakovitch durante toda a sua carreira, desde os anos do Conservatório, inscreve-se na mesma linha dos movimentos futuristas e construtivistas da Rússia dos princípios do século.

O resultado deste «modernismo» anti-romântico pressupõe a renúncia a tudo que é emocional e psicológico. A isso há que acrescentar sua capacidade para o grotesco e para a sátira, que se desenvolveu, segundo Martinof, em contato com o Teatro dos Jovens Trabalhadores de Leningrado e suas novas técnicas teatrais.

Assim, com base em dados pouco significativos, é errado ver em Chostakovitch um continuador do romantismo. Não há comunhão panteísta com a Natureza, com suas ressonâncias líricas; pelo contrário, impõe-se uma afirmação da individualidade desligada do substrato animado em que os românticos redescobriam suas forças originárias. Sua linguagem e sua estética não pertencem menos ao século XX do que as de Stravinsky ou Bartók.

O primeiro andamento tem forma-sonata, com certas liberdades, e joga com dois blocos, *Moderato* e *Allegretto*, muito contrastados tanto pelo material temático como pelo *tempo*. O ré bemol maior mais ou menos estabilizado do primeiro bloco dá lugar à ambigüidade tonal do segundo; o equilíbrio tenta recuperar-se com a presença final do primeiro tema.

O segundo andamento é três vezes mais extenso do que o primeiro; está dividido em várias seções, de acordo com a seqüência *Allegretto-Adagio-Moderato-Allegretto* que, de um começo cheio de dúvidas e contradições nos aspectos tonal e expressivo, conduz à afirmação e à alegria do ré bemol maior nítido e seguro dos últimos compassos, segundo o esquema otimista, muito beethoveniano, do triunfo final como colofão da luta contra o destino: *per aspera ad astra*.

O *Allegretto* inicia-se com uma célula de quatro semicolcheias de grande força vital, eco de Tchaikovsky (2.ª Sinfonia), e que tem um aroma popular. Aqui, Chostakovitch aproxima-se do mundo de Bartók, com a diferença de que o grande músico húngaro procede por acumulação, enquanto Chostakovitch, como vimos, renuncia a toda exuberância nas suas concepções em busca da sobriedade como fator de potenciação do sentido expressivo.

Após a extensa seção *Allegretto*, o violoncelo inicia *a solo* a seção *Adagio* com uma espécie de intenso recitativo, até que intervêm os outros instrumentos com surdina, num coral baseado em acordes perfeitos em movimento paralelo. Uma nova série de *pizzicatti* do primeiro-violino desemboca numa sucessão de acordes de grande violência.

Depois de breve referência ao tema do *Adagio*, volta o *Moderato*, primeiro tema do andamento inicial, confirmando o sentido de unidade de toda a composição.

Com grande habilidade, vai-se preparando o reaparecimento da célula inicial deste segundo andamento, num *crescendo* de jubilosa exaltação; a obscuridade tonal anterior dá lugar a uma peremptória afirmação da tonalidade base. ■

Arquivo Salvat

Ligadas à estética do seu século, obras como o Quarteto de cordas n.° 12, de Dmitri Chostakovitch, no entanto, afundam suas raízes nos motivos da terra, tal como O Violinista Russo *— à esquerda —, de Marc Chagall.*

Capítulo 21

Música de câmara contemporânea

Nenhuma cultura musical manifestou maior interesse pela forma e pela estruturação do fenômeno musical como a que se desenvolveu no Ocidente a partir do aparecimento da polifonia no século IX; esta cultura, de tipo internacional, que em todos os países teve as mesmas leis e os mesmos fios condutores, esforçou-se por ordenar o material musical em algumas repetições que, com o tempo, chegaram a ser moldes fixos e determinantes que ordenaram e predefiniram a peça musical: o *sonare* dos instrumentos começou a repetir certas partes; mais tarde, modulou para regiões mais ou menos distantes do ponto de partida e envolveu-se numa *regra*, um molde a que se aplicou finalmente o nome de *sonata*. Não é agora o momento de fazer a história desta forma, mas de verificar, com alguma surpresa, o fato de parecer que as figuras máximas e mais influentes do nosso século como que evitaram esta forma.

Mas a forma-sonata, feita de contrastes de elementos musicais relativamente díspares e que, unidos e ordenados, constituem uma unidade, é efetivamente empregada em múltiplas obras de Claude Debussy e Arnold Schönberg.

A forma-sonata no século XX

Que outra coisa senão isso é a estrutura de *O Mar* (1905)? A forma é claramente a de uma sinfonia em três andamentos, disfarçados pela audaz e muito particular escrita do seu autor e pelas sugestões literárias dos títulos de cada um dos três tempos; e uma sinfonia é uma sonata para orquestra. Talvez seu autor, Debussy, receasse o nome de «sonata», porque receava tudo aquilo que pudesse aludir a academismo e a Conservatório; mas, ao mesmo tempo, este receio era um receio acadêmico; até a estrutura de uma obra aparentemente tão distante desta forma como a ópera — e, no caso concreto, a sua única ópera acabada, *Pelléas et Mélisande* (1902) — é a de uma imensa sonata: exposição dramática, peripécia e catástrofe. Comum praticamente a todas as peças líricas teatrais desde os seus começos, já que a encontramos numa obra como *Orfeu* ou *A Coroação de Pompeia*, que Monteverdi escreveu nos princípios do século XVII e que Alban Berg racionalizou e organizou no século XX, essa forma dramática é, sem dúvida, a transposição para o drama desta outra forma aparentemente tão simples mas tão fecunda e complexa como é a forma-sonata; nem sequer escapará à sua idéia geral outra forma que, junto com ela, é a mais típica e pessoal de toda a música do Ocidente: a *fuga;* também nesta detectamos uma estrutura ternária e contrastante, embora se distinga da sonata na medida em que uma fuga nasce e vive apenas de um único tema e só dele extrai seu desenvolvimento e sua existência.

Se tanto Debussy como Schönberg fugiram por diversas razões ao emprego explícito da sonata, outras figuras da mesma categoria também não se sentiram muito interessadas em dar às suas obras de câmara — ou de orquestra — esta designação: nem Stravinsky nem Bartók, Berg, Ravel, Strauss ou Mahler se interessaram em demasia pelo uso desta forma nas suas obras de câmara; alguns deles, como Mahler, nem sequer chegaram a empregá-la (embora suas dez sinfonias não sejam senão dez imensas sonatas); outros, como Berg, só o fizeram

Museum Boymans van Benningen/Arquivo Salvat

Conquanto receasse ser rotulado de acadêmico, Claude Debussy, amigo de escritores simbolistas, a quem, sem dúvida, seguiu nos títulos das suas partituras, recusava-se a que chamassem «impressionista» à sua música. Todavia, a ausência de melodias bem definidas, a ambigüidade da sua harmonia e a originalidade do timbre permitem aparentá-lo com aquela escola pictórica francesa. À direita: um pormenor de Pôr-do-Sol, *de Eugène Boudin (1824-1898), um precursor do impressionismo.*

uma vez. Por fim, houve quem recorresse a textos literários para estruturar as suas obras; na prática, contudo, pode dizer-se que quase nunca se aproximaram da forma-sonata. É o caso de Manuel de Falla, de quem só o Concerto de cravo (1926) apresenta uma estrutura parecida com a forma-sonata. Olivier Messiaen tampouco a usou, nem sequer nas obras de juventude, durante seus estudos no Conservatório de Paris.

Provavelmente, a recordação do imenso *corpus* de sonatas escritas por Mozart, Schubert, Haydn, Schumann, Brahms, Chopin e, especialmente, por Beethoven, tenha assustado ou desanimado os compositores posteriores a eles; é sintomático que um autor como Wagner, à parte tentativas de juventude que têm um interesse estritamente histórico, não tenha escrito nenhuma sonata ou nenhuma sinfonia, assim como Bruckner e Mahler se tenham limitado ao campo da sinfonia propriamente dita.

A força mítica das sonatas de Beethoven é realmente aniquiladora, como também o é o prestígio das suas sinfonias. Ainda hoje, embora o nome de outros autores comece a marcar presença no campo sinfônico (Bruckner, Mahler), as sinfonias de Beethoven são como que a essência deste gênero. No entanto, os autores posteriores não deixaram de cultivar e ampliar o esquema formal, dramá-

tico e instrumental iniciado pelo mestre de Bonn, de maneira especial com a sua 9.ª Sinfonia. Apenas Alexandr Scriábine, com suas dez sonatas e suas cinco sinfonias, não temeu abordar ao mesmo tempo, com amplitude, os dois campos. Do exposto poderia deduzir-se que uma reflexão geral acerca da sonata na música de câmara do século XX é, em certa medida, uma história dos seus receios e frustrações; contudo, a contribuição da música da nossa época para o legado cultural desta forma é notabilíssima. Bastaria mencionar as sonatas de Scriábine, Bartók ou Hindemith, ou citar uma única obra: a sonata *Concord, Mass. 1840-60* (escrita entre 1911 e 1915), de Charles Ives, cuja complexa estrutura demonstra claramente que a forma-sonata pode transcender o esquema acadêmico e adequar-se perfeitamente ao nosso tempo.

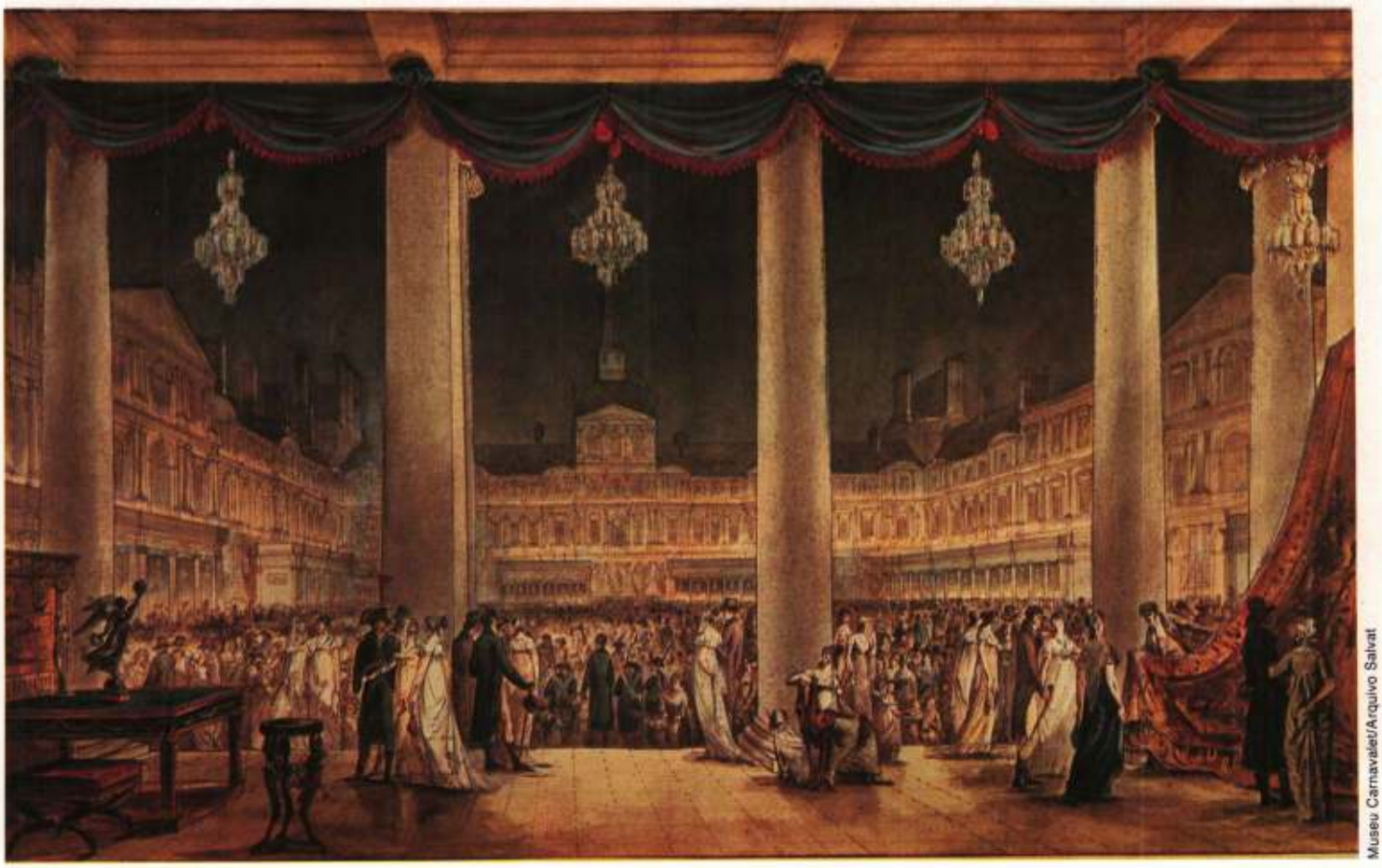
Debussy

Parece natural iniciar esta breve revisão do que foi e é a sonata no século XX referindo as obras escritas pelos dois músicos mais revolucionários que este século teve: Debussy e Schönberg. Além disso, como ambos foram músicos de primeira plana, tudo o que fizeram tem excepcional relevância, já que interessam não só as suas idéias ou técnicas revolucionárias (que, de fato, só eles ou os seus colaboradores mais diretos souberam expressar com o máximo rigor) como também a beleza intrínseca das suas obras: Debussy (1862-1918), homem que sempre fugiu às formas acadêmicas e a toda a retórica que pudesse provir do Conservatório, raras vezes empregou, de modo expresso, a forma — e o título — de sonata. No entanto, como já dissemos, muitas de suas obras são estruturadas segundo esta forma ou uma muito semelhante. Só no final da vida, a partir de 1915, levado por razões de índole patriótica, iniciou uma série de composições (que deviam ser seis) com o título de «sonatas»; nessa época, o compositor assinava suas obras com o nome de «Debussy, músico francês», e consta que com elas tentava iniciar algo semelhante aos chamados «retornos» de Stravinsky; concretamente, pretendia retornar à época de ouro da música francesa, o século XVIII, e ao espírito dos seus grandes mestres, Couperin e Rameau.

A morte o impediu de concluir este ciclo de seis sonatas, cada uma para diferentes combinações instrumentais, como a de trompa, oboé e cravo, com o que se teria adiantado a Falla na introdução deste instrumento na orquestra ou no grupo de câmara. De fato, foi Stravinsky o primeiro a usá-lo na primeira versão de *As Bodas,* feita em 1917 e descoberta recentemente; as outras sonatas não escritas destinavam-se, uma, à combinação de clarinete, fagote, trombeta e piano, e, a outra, a piano e conjunto de câmara.

A primeira das sonatas escritas por Debussy, em 1915, é para violoncelo e piano. Em novembro de 1912, num artigo sobre Rameau, escrevera ele: «No seu *Tratado de Harmonia,* [Rameau] pretende restabelecer 'os direitos da razão' e quer que na música reinem a ordem e a clareza

Nos três últimos anos da sua vida, Debussy resolveu utilizar o nome de «sonata», o qual, até então, recusara sistematicamente. Esta época significou talvez um retorno a valores considerados permanentes da música e da cultura francesas. Embaixo: aguarela anônima de 1801, Exposição no Louvre.



Museu Carnavalet/Arquivo Salvat

da geometria [...] A música é uma ciência de regras precisas e certas [...] O imenso contributo de Rameau foi ter sabido descobrir a 'sensibilidade na harmonia' e desta soube notar certas cores e certos matizes que os músicos antes dele não haviam sabido notar.» Estas idéias estéticas serviram-lhe de guia para escrever as suas sonatas.

A primeira sonata de Debussy fora concebida sob o especial fascínio que naquela época ele sentia pela figura de Pierrot e pelas personagens da Commedia dell'Arte. Três anos antes, Schönberg escrevera outra obra em que Pierrot figurava também como protagonista, *Pierrot lunaire;* esta personagem, ao mesmo tempo trágica e cômica, violentamente distorcida nas mãos de Schönberg e elegantemente sofisticada em Debussy, será o protagonista da sua sonata. O título original, *Pierrot fâché avec la Lune,* desaparecerá da partitura, mas o espírito com que fora concebida permanecerá. A obra foi escrita muito rapidamente (entre julho e agosto de 1915), apesar de Debussy estar já sofrendo os primeiros sintomas da doença a que sucumbiria em 1918.

Muito distante das longas sonatas de Franck, Brahms ou Beethoven, esta sonata de Debussy poderia definir-se como um arabesco simbolista visto pelos olhos de um músico que cada dia parecia necessitar mais de clareza e de ordem e que possuía a abstração que costuma ser patrimônio só dos grandes gênios no termo das suas vidas. As suas três sonatas refletem, indubitavelmente, esta necessidade de se abstrair de todo o elemento inútil ou de adorno, para se limitar ao essencial, ao que se poderia designar «a sombra de um desenvolvimento temático» que rejeita, por princípio, qualquer linha melódica «fácil» ou de ascendência romântica: não era Chopin o espelho onde o compositor se queria contemplar, mas sim a música austera e algo distante, do ponto de vista emocional, de Couperin e de Rameau, música na qual Debussy via a essência da alma francesa e na qual procurava ansiosamente a sua inspiração.

A Sonata de flauta, harpa e violeta foi escrita num espaço de tempo muito curto, nos finais de 1915. Esta é uma das mais elegantes e encantadoras obras do autor. Seus três tempos — Pastoral, Interlúdio e Final — expressam, por sugestão do primeiro, um delicado e austero ambiente, não muito distante das formas aforísticas da música de Webern; por essa época, Schönberg já escrevera suas *Três Peças para Orquestra de Câmara* (1910) e Webern as *Seis Peças para Orquestra,* op. 6 (1910), as *Cinco Peças,* op. 10, e as *Cinco Peças Póstumas,* ambas de 1913, bem como as *Três Pequenas Peças para Violoncelo e Piano,* op. 11, de 1914; em todas elas, a brevidade da forma, a extrema concentração do tema e o espírito que temos vindo a denominar «aforístico» (talvez derivado das insinuações da lírica japonesa) são os edificadores do material musical.

Debussy sentiu também esta necessidade de procurar a essência da música e de renunciar a qualquer elemento que não fosse absolutamente essencial.

Sua última sonata, na verdade um duo de violino e piano, foi composta durante 1916 e concluída no começo de 1917; sua lenta elaboração reflete as dificuldades que se depararam ao compositor perante o inexorável avanço da doença. Apesar disso, a obra estreou-se, com Debussy ao piano, a 5 de maio de 1917. Esta foi a última vez que apareceu diante do público. O *tempo* do seu segundo andamento, *Fantasque et léger,* poderia definir o caráter desta obra, a mais popular das três. Com ela, Debussy encerrou um ciclo em que tentara ressuscitar o espírito «elegante e francês» de um século XVIII imaginado e ideal. É notável a correspondência entre essa tentativa de Debussy e o último esforço de Schönberg no final da vida, ao iniciar um ciclo de salmos penitenciais para coro e orquestra, dos quais existem dois terminados e dois inacabados. Apesar de temas e «ambiente» musical serem tão distintos, a diferença de atitudes musicais é mínima em ambos os casos, já que revelam esta particular ânsia de conseguir o máximo grau de abstração e de emoção com o mínimo de elementos. É como se os dois músicos tivessem desejado concluir a sua obra com um mesmo gesto.

A Escola de Viena: Schönberg

É mais significativo o caso de Arnold Schönberg, que, junto com Alban Berg, foi o músico do século XX mais preocupado com o problema formal. Schönberg (1874-1951), que na maioria das obras empregou a forma-sonata como única possibilidade estruturadora, nunca escreveu uma sonata completa; dele restam fragmentos de uma sonata de violino e piano de 1928 (unicamente quarenta e três compassos) e de outra, de órgão, de 1941,

Arnold Schönberg — na fotografia apresentada embaixo — além de compositor, foi o teórico musical mais importante da primeira metade do século XX e um dos mais inquietos com a questão das formas musicais. Apesar de ter adotado a estrutura da forma-sonata em muitas das suas obras, não escreveu mais do que fragmentos de duas sonatas diferentes, em 1928 e 1941.

Archiv für Kunst und Geschichte

com o começo do primeiro e do segundo andamentos (cinqüenta e vinte e cinco compassos, respectivamente).

É notável a ausência do termo *sonata* no catálogo das suas obras. Se, por um lado, tendemos a pensar que se trata de um receio especial em relação a um nome de ressonâncias acadêmicas tão fortes, por outro, observaremos entre suas obras nomes tão inteiramente acadêmicos como *cânone, cânone em espelho, suíte, sinfonia, tema* e *variação,* etc. Talvez tenha sido por acaso que não chegou a acabar nenhuma sonata, mas não deixa de chamar a atenção a circunstância de seu discípulo Alban Berg ter escrito só uma sonata (e dela apenas o primeiro andamento) e de Anton Webern ter composto apenas um fragmento de uma sonata de piano (publicado postumamente). Será que os membros da Escola de Viena, por vezes chamada Segunda Escola de Viena, temeram empregar esse termo e se limitaram a usar a forma-sonata em várias das suas obras? Embora não seja fácil encontrar uma resposta para tão estranha situação — uma das maiores críticas que lhes foram dirigidas foi a de não terem procurado formas novas para os novos sistemas harmônicos —, há que ter em conta que a forma-sonata é tão polivalente, presta-se a tantas interpretações e a tão diversas possibilidades de organização do material musical, que talvez os membros da «trindade vienense» temessem escrever uma obra cuja forma e cujo título tivessem relação com a sonata.

Em todo o caso, as obras de câmara de Schönberg estão estruturadas segundo essa forma; salientemos as duas sinfonias de câmara, op. 9 e op. 38 (1906 e 1939), a *Serenata,* op. 24 (1923), o Quinteto de sopro, op. 26 (1924), e a *Fantasia para Violino e Piano,* op. 47 (1949), bem como os cinco quartetos de cordas compostos de 1897 a 1936.

Quando Schönberg morreu, em Los Angeles, em 1951, não parecia que o impulso criador e renovador das suas teorias, e, em especial, da sua música, viesse a mudar o rumo da história ocidental; mesmo hoje em dia, algumas das suas obras são difíceis de conhecer e só recentemente se teve acesso a peças tão fundamentais como *A Escada de Jacob* ou a ópera *Lulu* do seu discípulo Alban Berg, da qual só se conheciam os dois primeiros atos e dois fragmentos do terceiro. E isso apesar do abalo que representou a adoção das técnicas de Schönberg por parte de Stravinsky, que as adaptou às suas formas de composição particulares. Graças ao conhecimento destes compositores, Stravinsky emitiu juízos de valor sobre a sua produção, situando-a entre o que de mais importante se escreveu do ponto de vista musical no nosso século.

Arquivo Salvat

A chamada Escola de Viena, de Schönberg, Alban Berg e Webern, teve importantes repercussões noutros campos da criatividade. Considerado como representantivo daquele espírito, o prédio construído no coração de Viena — fotografia apresentada em cima — pelo arquiteto Adolf Loos (1870-1933), mereceu comentários do tipo: «mais do que uma casa, construíra uma idéia».

A Escola de Viena: Berg

Tanto as obras de Debussy como as de Schönberg são dotadas de extraordinário potencial, cujas possibilidades ainda hoje não se souberam extrair totalmente. Do mesmo modo, na obra do segundo dos discípulos de Schönberg, Alban Berg (1885-1935), detectam-se enormes possibilidades, em especial no atinente à música dramática. É conhecido de todos o impacto das suas duas óperas: *Wozzeck,* estreada em 1923, e *Lulu,* de 1937 (terceiro ato terminado por Friedrich Cerha, em 1979). Nelas, a forma-sonata estrutura o segundo ato de *Wozzeck,* bem como o primeiro de *Lulu,* enquanto diversas formas do período clássico ou do barroco, empregadas de maneira peculiar e muito pessoal, organizam os restantes atos. Esta é uma importante sugestão para o teatro dramático do futuro.

Na sua música de câmara, Berg também empregou esta forma de modo quase sistemático. Dessa obra, disse o editor da *Suíte Lírica* (quarteto de cordas, 1926), Erwin Stein, que «vários dos seus andamentos (seis no total) baseiam-se na forma-sonata, sem que isso implique um desenvolvimento regular dessa». Assim, o *Allegretto gioviale* do primeiro tempo é «um andamento de sonata sem desenvolvimento». Quando Berg estava prestes a concluir os seus estudos de composição com Schönberg, escreveu, sob o estímulo pessoal deste, a Sonata de piano, op. 1 (1907-1908), que consta de um andamento de sonata *(Sonatensatz)* com exposição (com repetição), um desenvolvimento e uma reexposição. No total, com a repetição, duzentos e trinta e cinco compassos. Esta obra, breve, mas de intensa e dramática expressividade, encabeça o catálogo de um dos mais importantes compositores do nosso tempo. Apesar da maneira tão pessoal de manejar o material musical no seu op. 1, Berg manifestou já nesta obra a necessidade de respeitar e manter o esquema formal típico da sonata clássica vienense. Assim, a tensão do tema inicial é contrastada pela distensão do segundo

Archiv für Kunst und Geschichte

Alexandr Scriábine, cujo retrato a lápis, realizado por Leonid Pasternak em 1909, se reproduz em cima, teve Chopin e Liszt como primeiros modelos de piano, mesmo que depois se tenha inclinado para um atonalismo que refletia modelos de tipo místico. Embora, na sua fase fora da Rússia, tivesse aderido ao «socialismo filantrópico», manteve-se fiel à sua estética original aristocratizante. À direita: Amarelo, Vermelho e Azul, *de Vasili Kandinsky (1866-1944), óleo inspirado na música de Scriábine.*

Arquivo Salvat

tema (compasso 31). Além disso, embora a obra tenha sido concebida com grande liberdade tonal, mantém o ponto de referência fundamental de si menor e move-se dentro das coordenadas que esta tonalidade implica.

A Escola de Viena: Webern

A Anton Webern (1883-1945) podem aplicar-se as mesmas idéias expostas para Schönberg e Berg. Se a forma-sonata delineia muitas de suas obras, com esse título só figuram duas no seu catálogo: um *Sonatensatz* (Rondó) para piano (1906) e a Sonata de violoncelo e piano (1914). A primeira pertence a um momento de busca, em que Webern tentava concretizar e modelar com exatidão suas idéias harmônicas, derivadas basicamente do cromatismo wagneriano e das formas estruturais brahmsianas. O título de *Rondó* foi acrescentado mais tarde pelo compositor, que o preferiu ao de «fragmento de sonata».

Duas semanas após a composição dessa sonata de violoncelo, tal qual a conhecemos hoje, eclodiu a Primeira Guerra Mundial. Com isso, a obra ficou reduzida a um andamento em vez dos dois planeados pelo autor, que a abandonou para escrever o seu op. 11 *(Três Pequenas Peças para Violoncelo e Piano).* A sonata de 1914, publicada postumamente em 1966, é uma obra muito breve (quarenta e um compassos). Nela, a escrita aforística típica do autor, bem como a absoluta liberdade no campo tonal, indicam claramente que a forma-sonata não está ligada, na essência, nem à tonalidade nem ao desenvolvimento temático, tal como os acadêmicos preconizam.

Stravinsky e a área russa

A figura de Igor Stravinsky (1882-1971) encontra-se aparentemente nos antípodas da Escola de Viena. Uma de suas primeiras obras (escrita entre 1903 e 1904) é uma Sonata de piano em fá sustenido menor, na qual é evidente a influência de Schumann e até de Wagner; a obra foi escrita sob a tutela de Rimski-Korsakof e não era conhecida até há poucos anos.

É de 1924 a Sonata de piano, na qual o autor diz ter pretendido escrever algo «sério», pensando menos na forma clássica do que no termo latino *sonare*, de que *sonata* deriva.

Nela são evidentes os típicos «retornos» do autor, neste caso a Bach e Beethoven; apesar disto, a personalidade de Stravinsky é tão poderosa que a obra é só sua, exclusivamente sua, como de resto acontece em todas as outras.

Poderíamos falar em termos idênticos da sua Sonata de dois pianos (1943-1944), estruturada em três andamentos: *Moderato, Tema com variações-Largo* e *Allegretto.* Rejeitou também o termo acadêmico *sonata,* tal como os membros da Segunda Escola de Viena, e depois da Sonata de dois pianos não voltou a utilizar este termo em nenhuma das suas obras. De fato, entre os compositores de primeira plana do século XX, só Scriábine, Prokofief e Hindemith escreverão diversas obras sob esta epígrafe e saberão extrair desta forma novas estruturas e conceitos musicais baseados no seu esquema fundamental, a partir de um ângulo mais ou menos acadêmico.

Scriábine (1872-1915) é autor de uma série de onze sonatas de piano, escritas desde 1886 até 1913. Recordemos a evolução particular deste compositor: a sua música iniciou-se sob forte influência de Chopin para evoluir, cerca de 1903, para um sistema tonal particular, nascido sob os impulsos extramusicais de misticismo teosófico e idealista. Admirável técnica musical e pianística e soberbo domínio da orquestra nas suas cinco sinfonias conferem à obra de Scriábine importância real no interior das correntes peculiares do nosso século; sua música é de uma individualidade tal que escapa a outra classificação que não seja aquela que ele impõe. Suas sonatas em especial são verdadeiros mundos sonoros, sobre os quais se poderia aplicar, igualmente, a idéia stravinskiana do *sonare* como único fio condutor. Nelas, a forma-sonata desintegrou-se num iridescente mundo de tensões e de êxtase sonoros; as múltiplas indicações que o compositor anotou nas suas obras, todas elas de caráter emocional, definem e situam estes complexos sonoros tal como o autor quis fossem compreendidos: emoções rodeadas e envolvidas pela música. No entanto, o paradoxo reside no fato da estrutura musical ser tão precisa e tão «musical» que a obra resultante pode ser considerada também de um ângulo estritamente sonoro e com total abstração das idéias místicas e ocultistas que Scriábine pretendeu comunicar.

Embora não tivesse sido discípulo direto de Scriábine, e apesar de ser um autor praticamente desconhecido hoje em dia, cremos necessário dedicar breve comentário ao russo Nikolai Roslavets (1881-1944), cujo nome não figura entre os artistas da União Soviética por razões políticas. Muitos outros, entre os quais Prokofief e Chostakovitch, também sofreram essa perseguição; mas o caso de Roslavets, por ser menos conhecido internacionalmente, não assumiu as proporções dos casos citados, nem o livrou como aqueles, da eliminação total da cena musical. Que se saiba, conservam-se dele cinco Sonatas de violino e piano (iniciadas em 1913), cinco Sonatas de piano só (a última de 1923) e uma Sonata de violoncelo e piano (1921). Por essas obras deduz-se que Roslavets é um brilhante discípulo espiritual da primeira fase de Scriábine, mas com personalidade própria; a partir de 1915, desenvolveu um sistema harmônico muito semelhante ao dodecafonismo schönberguiano, embora só tivesse conhecido o músico austríaco em 1923.

Mais felizes do que Roslavets foram Prokofief e Chostakovitch. Do primeiro (1891-1953) conhecem-se nove sonatas de piano (escritas de 1907 a 1947; uma décima sonata, de 1952, ficou incompleta), bem como diversas sonatas de violino, dois violinos e flauta e violoncelo com acompanhamento de piano, compostas de 1932 a 1947.

Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte

Em algumas obras, a música ácida e nervosa de Prokofief está afetada pelas diretrizes do Partido, que o obrigaram a escrever um tipo de harmonias muito diferente daquele que, por instinto natural, teria escrito. Contudo, pôde compor música até ao final da vida e, apesar das limitações que lhe foram impostas, conseguiu continuar a expressar-se como artista.

Semelhante ao caso de Prokofief, foi o de Dmitri Chostakovitch (1906-1975), que de maneira aparentemente sincera confessou-se como artista desviado das diretrizes do circunstancialismo político e integrou-se (parece que voluntariamente) nas estéticas conformistas e acadêmicas. Dele chegaram-nos três sonatas, uma de violino, outra de violoncelo e outra de violeta, todas com acompanhamento de piano (que datam de 1934, 1968 e 1975), assim como duas sonatas de piano só (1926 e 1942); como a maioria das obras deste autor, estas demonstram, ao mesmo tempo, grande mestria técnica e limitação voluntária dos seus inegáveis dotes de melodista, de harmonista e de homem informado da problemática do seu tempo, embora essa consciência se visse travada por razões políticas.

Alemanha

Um nome fundamental domina a cena centro-européia: Paul Hindemith (1895-1963). Cinco sonatas de piano ou dois pianos (1936-1942); uma de quatro trompas (1952); uma série de três sonatas de órgão (1937-1940) e um grupo de trinta e duas sonatas para os mais diversos instrumentos e combinações (entre elas, uma de tuba e piano, 1955) evidenciam o enorme interesse deste «moderno barroco» que foi Hindemith. Por outro lado, um grupo de sete *Kammermusik*, cada um para instrumento solista diferente e pequeno grupo instrumental, concebidos à semelhança dos *Concertos Brandeburgueses*, de Bach, bem como seis quartetos de cordas (1919-1945), foram também construídos sob o denominador comum da forma-sonata.

A obra de Hindemith, com possibilidades de futuro ainda não assimiladas nem muito compreendidas pelas gerações atuais, está fortemente enraizada na polifonia alemã, derivada das obras de Bach, e ao mesmo tempo, tal como este fez, olha mais para trás e também encontra sua fonte de inspiração e organização entre estes polifonistas da *Ars Nova*. Hindemith representou uma «robusta injeção do saudável construtivismo renascentista e barroco», diríamos parafraseando Stravinsky, e representa o resultado mais conservador da distância dialética que existe entre Beethoven, Brahms e a nossa época; em compensação, a Segunda Escola de Viena é o ramo mais revolucionário. A ponte entre estes dois mundos poderemos encontrá-la na figura de Max Reger.

Reger (1873-1919) é, pelo menos aparentemente, o mais direto herdeiro de Bach (a avaliar pelos títulos das

Paul Hindemith — retrato à esquerda — configura um tipo de esforço criador que, atravessada a primeira fase pós-romântica, se inscreve no movimento da «nova objetividade», cerca de 1923, para voltar rapidamente às fontes do barroco alemão e dos seus precursores. Embaixo: de Georg Heberlein, O Pouso do Flautista, *inspirado num mural de Albrecht Dürer.*

suas obras de órgão), embora hoje, com a perspectiva dos anos, possamos dizer que esta herança se encontra nas mãos de Schönberg; a Reger resta o papel, nem sempre fácil, de atuar como ponte entre o barroco, o romantismo e os novos tempos, além da inegável qualidade intrínseca da sua música. Reger escreveu o total de vinte e sete sonatas para diversas combinações de câmara, desde o op. 1, uma sonata de violino e piano (1890), até à sonata, também de violino e piano, de 1915. A forma-sonata encontra-se em Reger praticamente reduzida à sua música de câmara para instrumentos; para piano só compôs (e é notável, dada a sua filiação beethoveniana) as duas sonatinas Op. 89 (1905), e entre sua imensa produção para órgão só figuram duas sonatas, a op. 33 (1899) e a op. 60 (1901). Suas sete sonatas de violino solo, op. 91 (1905), são as primeiras obras realmente importantes escritas para um só instrumento desde o século XVIII. Mais tarde, Bartók prosseguiu este caminho com sua sonata de violino solo.

Reger representa a continuação do fio condutor que, proveniente de Bach e passando por Beethoven e os românticos, se filtrara especialmente na vertente sinfônica —Bruckner, Mahler— ou operística —Strauss, Wagner— e negligenciara a música de câmara. Strauss escreveu apenas duas sonatas de violoncelo e violino, op. 6 e op. 18, e três de piano (de 1877 a 1881), todas obras de juventude. Reger soube continuar a grande tradição alemã e preparar o caminho para Hindemith e a Escola de Viena.

A Europa de Leste

Três nomes são essenciais na música do Leste europeu: Bartók, Enescu e Szymanowsky, nascidos os dois primeiros em 1881 e um ano mais tarde o terceiro. Eles representam a essência da música húngara, romena e polaca, respectivamente, e nas suas obras encontramos um particular interesse pela sonata de câmara. Dos três, o nome mais conhecido é, sem dúvida, o de Béla Bartók (1881-1945), um dos músicos que mais influíram na música contemporânea.

Também ele se sentiu fascinado pelo retorno ao contraponto barroco na sua Sonata de piano (1926), na qual transparece a sombra de Beethoven, mas a agressividade harmônica e rítmica é, inegavelmente, típica do compositor húngaro. As duas Sonatas de violino e piano (1921 e 1922) são de caráter mais rapsódico e nebuloso, embora esteja presente a forma básica da sonata.

É fundamental sua Sonata de dois pianos e percussão (1937), uma obra-prima do domínio da forma e do uso da cor como estrutura sonora, à qual se deve juntar a Sonata de violino solo (1944), em que se detecta forte influência de Bach e que, à semelhança da Sonata de dois pianos, integra a forma fuga como parte essencial da peça.

George Enescu (1881-1955), famoso como concertista de violino e como autor de uma ópera que firmou as bases do teatro lírico romeno (*Édipo*, 1936), é talvez pouco conhecido no Ocidente, mas sua música pode ser considerada uma notabilíssima achega para o legado musical derivado da área alemã; suas três Sonatas de violino e piano (de 1897 a 1926), as duas de violoncelo e piano (1898-1935), assim como as duas de piano (1924 e 1935), são obras fundamentais; especialmente a terceira Sonata de violino, *dans le caractère populaire roumain*, e a segunda de piano são verdadeiras obras-primas.

Polydor International

A literatura musical de câmara encontrou vários seguidores entre os mestres europeus. Músicos da envergadura de Béla Bartók, George Enescu e Carol Szymanowsky, nos países de Leste, ou Gabriel Fauré e Maurice Ravel, na França, dedicaram ao violino, umas vezes a solo e outras com piano e violoncelo, sonatas que fazem parte do repertório de numerosos intérpretes, entre os quais Itzhak Perlman (em cima), um dos mais importantes violinistas atuais.

Por seu turno, o polaco Karol Szymanowsky (1882-1937) tentou continuar o caudal de música que Chopin dera à sua pátria. São testemunho disso os *Estudos* e *Mazurcas* que escreveu para piano: mas foi no âmbito nacionalista, no estudo da música popular do seu país, como Bartók e Enescu, juntamente com certa influência de Debussy, que encontrou seu campo mais fecundo: uma Sonata de violino e piano (1904) e três de piano (de 1904 a 1917) são exemplo claro deste aspecto da sua produção, a que se poderiam acrescentar seus dois Quartetos de cordas (1917-1927), escritos também em forma-sonata. Todas estas obras mostram bem a elevada categoria deste autor.

França

Fauré e Ravel foram os continuadores do trabalho que Saint-Saëns iniciara com suas sonatas, dentre as quais

Arquivo Salvat

merecem especial atenção a segunda de violino e piano (1896), a segunda de violoncelo e piano (1905) e as três sonatas de 1921, respectivamente de oboé, de clarinete e de fagote.

Gabriel Fauré (1845-1924) escreveu só quatro, duas de violino e piano (1876 e 1917) e duas de violoncelo e piano (1917 e 1921); nelas, tal como em suas restantes obras, o equilíbrio entre expressão e forma é insuperável.

Fauré foi professor de Maurice Ravel (1882-1937), que, no início da sua fulgurante carreira, escreveu uma obra maravilhosa, a Sonatina de piano (1905), com que já se distanciava dos seus possíveis devaneios com a música de Debussy e mostrava um claro interesse pelas formas «clássicas», provavelmente herdado de Fauré; em 1922 escreveu a Sonata de violino e violoncelo, uma das suas mais abstratas obras, na qual paira a sombra de Webern e de Schönberg, cujo *Pierrot lunaire* ele tanto admirava. Finalmente, em 1927, concluiu sua primeira Sonata de violino e piano (formação para a qual já escrevera em 1897), que será uma das suas obras-primas, a última do seu catálogo de música de câmara e uma prova do seu interesse pela música de *jazz*, como demonstra o segundo andamento desta obra, *Blues*.

Falecido Ravel, seus epígonos e os de Debussy continuaram a escrever obras mais ou menos na sua linha, e só com a introdução das teorias dodecafônicas em Paris, por obra de René Leibowitz, cerca de 1947, se abriram novos caminhos. Contudo, a perspectiva ainda não é suficientemente ampla para emitir juízos com validade plausível.

Charles Ives é um automarginalizado da vida musical do seu país, embora depois da morte, ocorrida em 1954, tenha aumentado o reconhecimento pela sua obra. Ives buscava suas fontes nas velhas tradições populares, nas concepções da igreja batista, de que era seguidor, e nas pouco convencionais práticas musicais cotidianas da vida do povo. Seus temas encontram-se nas ruas, nos grandes espaços onde se entoam hinos e marchas. Em cima: Uma Rua de Nova Iorque, *de Hipólito Sebron.*

América do Norte

Atualmente, o nome de Charles Ives (1874-1954) é o do compositor máximo da América do Norte e um dos mais notáveis e fascinantes da nossa época. Sua obra de câmara, oscilando entre uma peculiar abstração e «descrição» — que nunca deixa de ser estritamente musical —, inclui quatro Sonatas de violino e piano (escritas entre os anos de 1902 e 1916) e duas Sonatas de piano (de 1901 a 1909 e de 1910 a 1915), às quais se deve acrescentar a sua *Three-Page Sonata*, datada de 1905. A Sonata n.º 2 de piano, intitulada *Concord, Mass. 1840-60*, cujos quatro extensos andamentos têm nomes alusivos a personagens da história norte-americana — Emerson, Hawthorne, os Alcott e Thoreau —, evidencia um sentido sumamente complexo da estrutura musical. Esta sonata é uma das obras-chave da música do nosso tempo, devido às dificuldades técnicas que apresenta, típicas deste autor (mas nunca vazias de sentido) e à complexidade da sua organização. □

Obras representativas

Capítulo 22

Pequenas grandes obras do século XX

Ao pretender dar uma visão global da forma-sonata no espírito da música do nosso século, partiremos da sonata em si, quer seja esta para piano só, quer para a combinação com algum outro instrumento, a fim de penetrar depois no vasto e complexo mundo da música de câmara e na sua evolução através dos padrões formais derivados daquela antiga forma musical. Observaremos que as concepções do compositor, já desde os alvores do nosso século, estão intimamente ligadas às questões de evolução da linguagem. Conhecidas são as profundas mudanças verificadas no começo deste século, geradoras de nova época cujos prognósticos não contemplariam a continuidade formalista desse gênero musical. A vitalidade que a forma-sonata ainda conservava no romantismo entrou em franca decadência; as obras que se vangloriavam deste título faziam-no com espírito de nostalgia (neoclassicismo) ou então tentariam uma nova fusão de duas tendências crescentemente opostas. Em épocas passadas, quando existia um código generalizado, o habitual era a sucessão em cadeia de obras semelhantes, baseadas num formalismo comum; no entanto, a busca pela originalidade e o empenho na descoberta de novos caminhos prejudicaram, ainda no romantismo, o sentimento de unidade em favor de outras aventuras e de outros riscos artísticos, o que levou à grande pluralidade típica da arte contemporânea.

Apesar do que se disse, a sonata — em compensação — conserva força suficiente para estimular a criatividade do compositor que ama o rigor, que busca maneira de conciliar o novo verbo (o seu individual) com esquemas que lhe garantam uma ordem, facilitando a comunicação pelo que esta tem de convencional e predeterminado.

Embora a evolução da música no século XX — referimo-nos às posições vanguardistas posteriores à Segunda Guerra Mundial — conduza a uma situação que já não tem nada a ver com as concepções derivadas da tradição, esta evolução continua a mostrar momentos de interesse por aquela forma musical, revitalizada esporadicamente pelo alento de algum pensamento vigoroso que, ao longo do século, a elevará ainda a níveis de perfeição incontestáveis.

Convém dizer também que muitos destes pontos de interesse consistem em tirar o máximo partido do virtuosismo instrumental ou da técnica interpretativa de grande alcance, de modo que possa representar um desafio para a capacidade executiva do intérprete. Se na época clássica a sonata chegou a ter, por vezes, aparência simples ou inocente, a sonata posterior, e a partir de Beethoven, é sempre

Tal como muitos outros grandes pintores do nosso tempo, Salvador Dali sentiu a atração da música e do instrumento musical como objeto plástico, ainda que utilizado ambigüamente, como acontece na atmosfera surrealista da sua Evocação da Aparição de Lenin, *que reproduzimos embaixo.*

Arquivo Salvat

— salvo exceções — uma obra grande, ambiciosa, onde o autor explora todos, ou quase todos, os recursos técnicos, e onde, poder-se-ia dizer na maioria dos casos, deu o melhor de si.

Sonata op. 1, de Alban Berg

Postas estas premissas, já podemos iniciar algumas breves análises, começando pela sonata para piano só e observando o significado de síntese que assumiu em alguns dos seus autores. É o caso de Alban Berg, compositor que conquistou a imortalidade apenas com uma dúzia de obras; aparentemente pouco fecundo, mas de uma perfeição tal que cada obra é uma sentença, algo definitivo, quer na peça breve e esquemática (como nas *Cinco Peças para Clarinete e Piano,* op. 5), quer nas grandes dimensões da ópera *(Wozzeck, Lulu).* O temperamento de Berg permitiu-lhe encerrar magistralmente a mais transbordante emoção na teia da arquitetura mais rigorosa. Impera na sua escrita esse sentido da ordem que consegue potenciar o dramatismo latente de um determinado verbo musical. Como músico-poeta foi comparado com muito acerto a Robert Schumann, com o qual apresenta muitas semelhanças.

Sua Sonata op.1, apesar de ser uma primeira obra, escrita segundo os cânones de estrito academismo e sob o olhar vigilante de Schönberg, mostra já as características essenciais do autor, a veemência da linguagem apaixonada e o amplo lirismo que percorrerá a totalidade da sua obra. Por isso, é particularmente interessante prestar atenção a uma composição juvenil que define potencialmente as capacidades de um grande artista (um grande romântico) do nosso tempo.

Conquanto se relacione imediatamente Berg com Schönberg e com a linguagem atonal, esta obra está obviamente escrita ainda no esquema da tonalidade, embora esta fique um pouco esbatida pela sua riqueza cromática e pela sua exuberância harmônica. Página de contrastes, vai desde a confidência intimista à mais apaixonada tensão e densidade. No entanto, apesar do impacto emocional que provoca sobre o ouvinte, pode apreciar-se nela a arquitetura da grande forma, sua exposição, desenvolvimento e reexposição, sabiamente conduzidas por pequenos elementos de transição que eliminam as rupturas.

Nesta obra de aprendizagem, escrita aos 23 anos, já podemos descobrir uma polifonia de motivos, um tratamento da linguagem sonora que resume o que foi o romantismo germânico, uma soma de escritas diversas e, não obstante esse ecletismo, uma expressão própria e original. Sobre o pano de fundo da sonata revelam-se já o poeta, sua fina sensibilidade e seu sentido do rigor.

Nesta época agitada e balbuciante — pelo menos foi o caso de Bartók e de Berg —, o compositor sentia-se impelido a encontrar um compromisso entre estrutura e conteúdo, ou, por outras palavras, entre forma e inspiração. Tratava-se de estabelecer um compromisso entre ambas para que a resultante fosse benéfica para ambas ao mesmo tempo.

O compositor desta época de cientismo ama a precisão, e Bartók, por exemplo, chegou a assinalar o tempo exato, em minutos e segundos, de cada uma das suas obras, grandes ou pequenas (inclusive de peças tão elementares como as que integram o primeiro livro de *Microcosmos).*

Com este sentido do rigor levado a termos quase absolutos, é fácil compreender que, quando um desses autores se propõe escrever, por exemplo, uma sonata, esta preencherá, indubitavelmente, todos os requisitos que a forma exige, moldando-a, embora, às novas exigências da linguagem.

Sonata «1926», de Béla Bartók

Béla Bartók, como herdeiro do pianismo do seu compatriota Liszt, tinha do piano uma concepção transcendente, embora nem empolada nem enfática. O virtuosismo pianístico de Bartók — como o de Ravel (outro compositor muito influenciado por Liszt) — é conciso, depurado, essencial. Convém ter presente que Liszt escreveu para um piano brilhante e com vista a produzir efeitos, em planos sonoros estratificados e, geralmente, com ausência de peso, densidade ou massificação. Neste sentido, tendeu mais para o francês do que para o germânico e, como Bartók, buscou o exotismo sonoro, anunciando antecipadamente aspectos do impressionismo. Este é um dado importante para falar de Bartók, porque o seu pianismo essencial tende para a concisão. O que tem a dizer, di-lo com notas precisas, sem ser limitado nem se exceder; um sentido da proporção, do equilíbrio formal, que será uma das suas grandes qualidades de compositor. Assim, a Sonata de piano solo *1926,* imbuída do mais viçoso espírito folclórico, combinará o arabesco mourisco com o espírito de dança e um pianismo cáustico, incisivo, transcendente. Tudo isso forma uma combinação inusitada e surpreendente, embora esta difícil e pouco difundida obra adote, como nenhuma outra, um formalismo magistralmente conduzido.

O primeiro andamento é construído em torno de notas fixas, que atuam como eixos ou pólos, à volta dos quais giram e se desenvolvem obsessivas melopéias. Essas células melódicas, formadas por algumas notas insistentemente repetidas, têm um caráter quase oriental com a sua reiterada nota referencial. A origem deste trabalho para piano deriva de um profundo conhecimento do folclore dos países árabes ou orientais (recordemos que Bartók foi um extraordinário etnomusicólogo e que aplicou constantemente esta ciência à criação musical).

O mesmo ritmo inicial de dança na parte mais grave do teclado — com um som grave e quase indeterminado — sugere a presença de instrumentos de percussão. A sonata apresenta clara progressão (apesar de começar em *forte* e com grande impacto), mas é

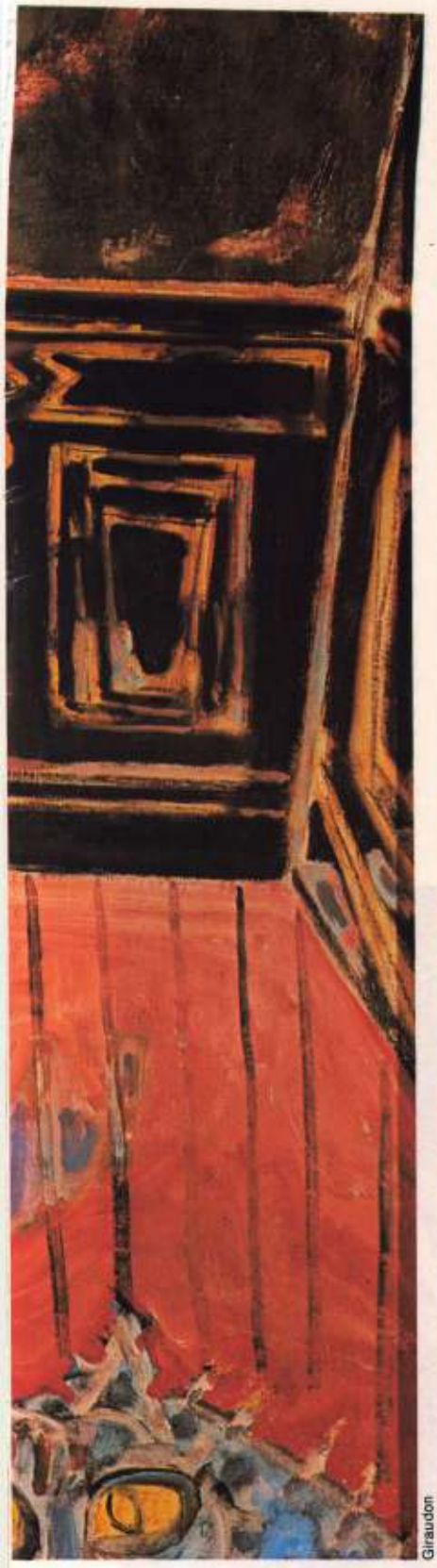
Embaixo: retrato de juventude de Alban Berg, quando recebia lições de harmonia e contraponto de Arnold Schönberg. Nessa época (1908), já escrevera a Sonata de piano, op. 1, uma obra de aprendiz, mas em que já se encontrava no intervalo entre a tradição e a busca de uma nova linguagem.

Arquivo Salvat

O piano exerceu sobre Béla Bartók uma atração singular, de tal modo que, chegado o momento, prestou importante contribuição à pedagogia pianística com seu maravilhoso Microcosmos. *Seu pianismo, que procurava antes do mais o requinte do som, manifestou-se lucidamente na sonata* 1926, *para piano. Em cima:* O Piano, *de Francis Tailleux.*

uma evolução por parcelas, assentando sucessivamente em diferentes estágios. Contudo, há um claro contraste entre o primeiro tema, imóvel no seu arabesco rotativo, e o segundo tema, polarizado também em algumas notas, talvez monótono no seu desértico horizonte, mas vestindo abundantes adornos que lhe dão um toque feminino. Esta sonata de Bartók surpreende (coisa que também sucede no seu *Allegro Bárbaro*), porque se refere a uma música (a uma cultura) que não nos é familiar, que raramente entra nos nossos códigos ocidentais, mas da qual, precisamente por isso, se desprende rara beleza musical, ao amalgamar-se com os conceitos construtivistas europeus; limitando-se ao quadro estreito de uma sonata, mostrou nela, mais uma vez, as inesperadas capacidades de um génio.

A substância musical do segundo andamento surge de um conglomerado sonoro, um acorde altamente dissonante



Giraudon

Clive Barda

Na fotografia apresentada em cima, o pianista italiano Maurizio Pollini (n. 1942), que, depois de consagrado internacionalmente no concurso Chopin de Varsóvia, em 1960, se distinguiu como intérprete dos grandes mestres contemporâneos.

apresentado de mil maneiras diferentes, mas sempre igual a si próprio, respeitando assim o princípio de «unidade dentro da variedade». O *tempo* está indicado como *Sostenuto e pesante*, em virtude de toda esta parte estar escrita com breves linhas melódicas, num apertado contraponto que emerge de densos acordes e em função de uma grande contenção.

No terceiro andamento, em compensação, dar-se-á livre curso ao impulso frenético da dança e a um ritmo quebrado e entrecortado (amálgama de compassos diferentes); mas, neste segundo tempo, a beleza sonora em si, a matização extrema do timbre, a expressão contida ainda nos põem em contato com o Bartók dos melhores momentos, apesar da sua austeridade. Embora a dificuldade para o intérprete nesta página seja de tipo técnico, de autêntica alquimia sonora, tão frágil que pode quebrar-se a cada instante, é também difícil a captação do sentido artístico, do sentimento de angústia que esse uso específico e calculado da dissonância criou, uma angústia por vezes latente, mas sempre pressentida. O problema interpretativo reside sobretudo no doseamento; poderia dizer-se pura química de som, trabalhada a partir do instrumento numa estratificação de planos sonoros (herança do impressionismo) ordenados por registos e jogando com uma polifonia sutil de timbres pianísticos retirados da grande mina musical que esta página constitui.

A «seção áurea» na Sonata de dois pianos e percussão, de Bartók

Talvez tivesse sido mais lógico dedicar o espaço de tempo anterior a uma obra mais conhecida, de maior envergadura, como o caso da magistral Sonata de dois pianos e percussão, mas quis-se fazer justiça a uma obra para piano só (a sonata *1926*) pouco difundida nas salas de concertos e que não tem sido devidamente valorizada por um grande número de intérpretes. No entanto, a Sonata para dois pianos e percussão, sendo um dos pontos mais altos de toda a música contemporânea, merece, pelo menos, *um cometário sucinto.*

Poderá chamar a atenção a estranha combinação de dois pianos com instrumentos de percussão, uma vez que, em princípio, não é uma formação tradicional; mas, depois do que aqui dissemos, podemos chegar a compreender as motivações do compositor, cujas exigências instrumentais respondiam às necessidades da sua expressão, da sua concepção sonora e do seu universo tímbrico.

Estas escolhas tímbricas ajustavam-se a imperativos da linguagem, para amplificar — com as ressonâncias de címbalos, triângulos e tantãs — o mundo sonoro que arranca do piano; no fundo, Bartók joga, por assim dizer, com dois planos amplificados pelos instrumentos de percussão, ainda que a função destes últimos seja também de ordem estrutural.

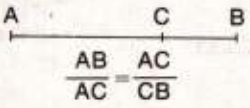
Esta sonata é onze anos posterior à comentada antes e o pensamento do compositor, sempre em constante evolução, explorara entretanto outros campos e enriquecera-se com novos conceitos. Convém reconhecer que as obras dos grandes mestres podem apresentar muitas leituras; por isso, prestar atenção apenas a alguns aspectos de uma arte tão polifacetada como a de Bartók acaba por resultar em detrimento de outros, e assim qualquer tipo de abordagem terá de ser, por definição, parcial e pessoal.

Mesmo correndo o risco de nos afastarmos de considerações de tipo auditivo, seria interessante insinuar algumas concepções formalistas no interior do esquema da sonata, concepções sempre inéditas em cada compositor e que, no caso de Bartók, têm um cunho de grande originalidade.

Digamos, para começar, que Bartók foi um grande observador das leis que regem a Natureza, e daí extraiu irregulares princípios para a sua arte (sabemos que foi um naturalista e colecionador apaixonado).

Erno Lendvai, um compatriota seu que o conheceu, assegura que a observação dos fenômenos naturais levou o compositor a descobrir para a música as leis da *seção áurea*. Efetivamente, a proporção interior de relação na arte e a construção das formas de

grande parte das suas obras obedecem às regras desta proporção tão cara aos artistas da antiga Grécia (o Partenon é uma prova viva disso). Vitrúvio apontou leis arquitetônicas coincidentes com estes princípios; no Renascimento, o tratado de Luca Pacioli sobre *A Divina Proporção* inspirou as perspectivas de Leonardo da Vinci; inclusive nos tempos modernos, o *Modulor*, de Le Corbusier, baseia-se nos mesmos princípios. Em síntese, essa «divina proporção» poderia ser definida, matematicamente, como *a divisão de uma distância em duas tal que a seção mais longa esteja para a mais curta assim como a distância total para a mais longa:*



Esta proporção encontra-se, por exemplo, nas espirais do *náutilo* (caracol do mar) e na planta do abacaxi e tem que ver com a disposição das folhas ao longo do caule; compreende-se, por isso, a sedução imediata de um artista naturalista como Bartók pela «seção áurea».

Se a aplicação do *número de ouro* feita por Bartók incide na sua concepção da harmonia (entendida como ciência da verticalidade musical ou sumultaneidade sonora), é sobretudo no plano temporal (isto é, no ritmo interior das proporções da forma) que ele desempenhará um papel repleto de novidade para a música.

A evolução seguida pela carreira criadora de Bartók cresceu em espiral, para o perfeccionismo baseado num amplo ecletismo aberto a todas as tendências e conjugando-as numa magnífica síntese.

Embora em obras anteriores já tivessem aparecido tentativas de aplicação destes princípios especulativos (por exemplo, no Quarteto n.º 4, de 1928), foi só a partir da *Música de Cordas, Percussão e Celesta* ou nesta original Sonata a quatro que o autor tirou o máximo partido, técnico e estético, de uma época amadurecida e deu destas obras uma imagem absoluta de perfeição formal e de grande impacto comunicativo.

De fato, a *progressão áurea* (que se ajusta, em números inteiros, à sucessão numérica da *série de Fibonacci:* 1-2-3-5-8-13-21-34-55-89..., sempre a soma dos dois números anteriores) cresce, como no abacaxi ou no caracol, em forma de espiral; uma progressão expansiva (como se dá na fuga inicial da *Música de Cordas, Percurssão e Celesta*, já citada), que avança em arcadas proporcionalmente mais amplas.

Perante estes conceitos, não é estranho que o desenho inicial da sonata comentada seja sinuoso e concentrado e que se mova num âmbito estreito (mínima expressão espacial); não é estranho tampouco que comece em *pianíssimo* e que toda a introdução seja um *crescendo* e *acelerando* em direção à explosão do tema em *fortissimo* nos dois pianos em uníssono.

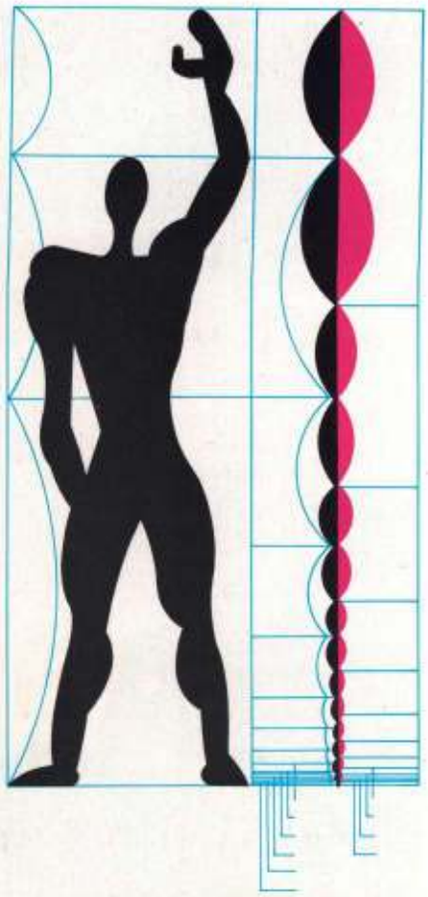
A intervenção dos timbres obtidos com a percussão (porque são utilizados mais pela sua riqueza sonora, como já dissemos, do que como impacto percutivo), a pontuação das frases, salientada por sublinhados de som indeterminado, coincidem sempre nesta obra com os pontos nevrálgicos da «divina proporção».

Talvez esteja aí a chave do êxito imediato que esta obra obtém do auditório; talvez nesta secreta fórmula se encontre o poder de captação da verdadeira arte; talvez — como diria Matila G. Ghika — «as proporções emergentes da Natureza sejam as mais afins ao sentido artístico e estético

Museu Capodimonte/Arquivo Salvat

Embaixo: retrato de Luca Pacioli (1445-1517), autor de A Divina Proporção, *cujos princípios se projetaram até aos cubistas e se encontram presentes no rigor da construção musical de Bartók.*

Arquivo Salvat



A expressão contemporânea dos princípios expostos por Luca Pacioli é o modulor *de Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), arquiteto suíço conhecido como Le Corbusier e um dos que mais influenciaram muitas expressões da arte de hoje. Em cima: o centro cultural de Firminy, de Le Corbusier; ao lado: o* modulor, *referido à figura humana.*

do homem», talvez seja esta antonomásia, a arte antropomórfica.

Ante a impossibilidade de estudar em profundidade essa imensa sonata, apontamos apenas o sentido da construção musical, sentido tão velho como a cultura que deriva do mundo natural, mas que se mostra como algo novo e deixa entrever o longo caminho percorrido desde a tímida sonata do século XVIII, época em que foi fazendo pouco a pouco seu aparecimento. Digamos, no entanto, antes de deixar esta obra, que é uma composição que resume, em si, na magnífica síntese do seu ecletismo, todos os achados atribuídos ao gênero.

Quarteto n.º 4, de Béla Bartók

Ao focar Bartók e a música de câmara contemporânea, é obrigatório fazer referência ao insuperável contributo do compositor para o quarteto de cordas (a formação de câmara por excelência). Os seis quartetos distribuídos ao longo da sua carreira revelam perfeitamente os pormenores da sua evolução. Mago da sonoridade, Bartók descobriu novas possibilidades instrumentais (por exemplo, o *pizzicato* bartokiano, que consiste em rebater a corda, com força, contra o ponto ou *tastiera*), novos efeitos que ampliaram os recursos da sua expressão e a gama dos seus variados matizes.

O uso da surdina no 2.º andamento do Quarteto n.º 4 contribui, eloqüentemente, para criar um mundo fantasmagórico e fugaz, enquanto no Quarto andamento é o *pizzicato* geral que quase sugere uma mudança do material instrumental.

Formalmente, utilizou em alguns casos, como nos Quartetos n.os 4 e 5, a disposição em cinco andamentos em forma de arco, isto é, o primeiro e o último — a modo de *Allegro* —, o segundo e o quarto — tipo *Scherzo* (fugaz) — e o grande andamento central, que mostra a enorme substância dos lentos de Bartók.

Concretamente, na parte lenta do n.º 4, encontramos uma expressão explícita da Natureza no sereno canto de um pássaro (confiado ao primeiro-violino), enriquecendo-se, pouco a pouco, com novos sussurros e gorjeios; mais tarde, depois de um silêncio geral — na expressão de Hernández Moncada —, «imperam a noite e seus rumores».

É de acentuar que a *seção áurea* e sua representação na *série de Fibonacci* articulam as partes deste discurso: os cinco primeiros compassos servem para expor um fundo estático; no 13 há uma mudança significativa de acorde que durará até ao 21 (mudança de andamento: *Poco agitato*); o ponto central, o coração de todo o andamento, no qual se expõe o cântico à Natureza, será o compasso 34; a parte final inicia-se no 55. (Recorde-se que a progressão numérica de Fibonacci — 1-2-3-5-8-13-21-34-55... — coincide com os compassos em que se efetuam as principais mudanças.)

Arte e ciência combinadas, portanto, mas — pelo menos no caso de Bartók — ao serviço da mais nobre expressão.

Sonata de piano, duo e trio

Quase sem nos apercebermos, entrámos, com Bartók, no vasto campo da música de câmara contemporânea. No entanto, muito falta dizer, ou pelo menos enumerar, sobre a importante produção da sonata para solista, para duo ou para trio. Há um *corpus* de composições magníficas, infelizmente pouco difundidas, que são as dez sonatas de piano de Scriábine, compositor com importante contributo específico na evolução desta tumultuosa época artística, com suas músicas hipnóticas, teosóficas e orientais. Suas páginas, verdadeiros poemas sonoros, têm uma efervescência e concentração de espírito que as tornam dificilmente acessíveis. Para o conhecer, para o interpretar, há que penetrar no seu mundo: mundo sectário, ocultista, esotérico. Também as nove sonatas de Prokofief constituem um bloco importante, sobretudo no que se refere à evolução da técnica pianística contemporânea, plena de efeitos e muito brilhante. Poderíamos situar também no mesmo plano a rítmica Sonata de Stravinsky (escrita em 1924), de espírito neoclássico e até cravística. Cumpria citar também a Sonatina de Ravel, obra refinada

Roger Viollet

A Sonata de piano, escrita por Stravinsky em 1924, inscreve-se entre os exemplos mais importantes de sonata para este instrumento. O autor — fotografia, à esquerda — usou aqui o nome de sonata *no seu sentido original, ou seja, como derivado de* sonare, *sem se cingir à forma tal como era conhecida desde 1800.*

nas suas proporções clássicas e essenciais, assim como a de Georges Auric. Escreveram ainda sonatas de piano o tcheco Janáček, de caráter nacionalista, Heitor Villa-Lobos, de tipo folclórico, tal como Fernando Lopes Graça. Da América não se pode esquecer a corajosa contribuição de Charles Ives, cuja sonata *Concord* (1915) aventura caminhos de vanguarda. O seu livro *Como Se Escreve Uma Sonata?* faz referência, basicamente, a esta obra. E, situando-nos já abertamente na vanguarda européia, haveria que mencionar sobretudo a Sonata de piano n.º 3 de Pierre Boulez, que se ajusta aos pressupostos que regeram a guarda avançada musical dos anos 50-60 e que se baseia nas técnicas abertas ou aleatórias (de liberdade controlada, cálculo de probabilidades, estrutura do acaso, etc.). Esta sonata foi escrita à sombra de uma das obras-primas, embora inacabadas, de Mallarmé, *Le Livre*.

No duo existe também um mundo de exuberante riqueza de onde extrairemos algumas obras dentre as mais significativas. As sonatas de Debussy de violino e piano, bem como a de violoncelo e piano, são obras características da última fase do mestre, bem como a Sonata de flauta, violeta e harpa. Sua aguda intuição permitiu-lhe adivinhar o que seria a quinta essência de determinada música do futuro (Webern). Também Webern chegou a escrever para esta forma musical uma breve Sonata de violoncelo e piano (1914), ainda que não seja uma obra que figure no catálogo habitual. Importantíssimas são as duas Sonatas de violino e piano de Bartók (de uma endiabrada dificuldade), bem como a última que escreveu para violino só, inspirada na complexa polifonia de Bach para este instrumento, e dedicada a Yehudi Menuhin. Há que registar também as numerosas sonatas escritas por Hindemith para todo o gênero de instrumentos, desde o contrabaixo e a violeta até aos mais diversos instrumentos de sopro. Devemos ainda mencionar a Sonata de violino e violoncelo de Ravel, a de violoncelo e piano de Fauré, a de violino e piano de Albert Roussel, a de flauta e piano de Prokofief (assim como várias de violino e piano do mesmo autor) e, numa época mais avançada, as Sonatinas de flauta e piano de Henri Dutilleux e também a muito complexa (apesar do diminutivo) de Pierre Boulez, sem esquecer a Sonata de André Jolivet para estes mesmos instrumentos ou a de violino e piano de Ildebrando Pizzetti. Trios de cordas escreveram-se muitíssimos; mas citaremos apenas os de Schönberg, Webern, Hindemith, Roussell, Turina e Barraud. Uma breve referência também aos trios com piano de Ravel, com flauta de Roussel, com harpa de Ibert, etc.

Arquivo Salvat

Na América Latina, a obra rica e polifacetada de Heitor Villa-Lobos inclui também várias sonatas de piano, com acompanhamento de violino e violoncelo, quase todas elas de clara inspiração folclórica. À esquerda: uma página da partitura autógrafa da sua Sonata Fantástica, *para violino e piano.*

Quarteto n.º 1, op. 7, de Schönberg

No campo do quarteto de cordas, é tanta a produção que, ao invés de tentar um esboço panorâmico, nos limitaremos a traçar em breves linhas as características de uma obra básica dum momento da transição estética do nosso século: o Quarteto n.º 1, op. 7, de Arnold Schönberg, obra escrita ainda na tonalidade de ré menor, mas que anuncia, a partir da sua exuberância, grandes mudanças na forma e na linguagem. Este quarteto (de 1905), o primeiro dos quatro que o mestre escreveu, virá a ser — depois do admirável sexteto *A Noite Transfigurada*, op. 4 — um último resumo das possibilidades de câmara da linguagem tonal. O op. 7 é também — como o op. 4 — uma noite (o declive tonal,

o seu último fulgor) transfigurada (num estilo sintético, ambicioso na sua expressão, a um passo da atonalidade que vai iniciar muito em breve, no quarteto seguinte, o op. 10). Esta é uma das aventuras mais interessantes de seguir, porquanto, potencialmente, se adivinha um futuro que já é, desde agora, e ainda no contexto da música pura, eminentemente expressionista. Com o Quarteto n.º 2, em fá sustenido menor (1908), Schönberg já entrará na atonalidade com o acréscimo de uma voz de soprano nos seus dois últimos andamentos, que enuncia a leveza da linguagem flutuante, sem tônica, sem gravidade; «respiro o ar de outros planetas», reza a poesia de Stefan George que inicia este momento transcendente da história da música. Toda a experiência romântica de Schönberg está encerrada nestas primeiras obras, que assumem todas as aquisições anteriores: o tema cíclico, circulante em todos os andamentos, o poema sinfônico, o *leitmotiv* e suas diversas transformações.

Este primeiro quarteto é concebido como uma obra de grande fôlego, sem interrupções; encerra no seu macrocosmo os quatro andamentos tradicionais dentro de uma unidade superior. A partir deste momento, a forma musical consiste na relação entre cadeias de temas e seus desenvolvimentos subseqüentes, sempre presididos por um amplo sentido de unidade formal, que mostra as partes do todo como pequenos organismos relacionados. Com a experiência da dilatação mahleriana das formas, ampliação desusada que Schönberg conhecia muito bem, chega-se a um estado hipertrófico (delírio romântico?) da construção musical, embora também proporcionalmente equilibrado. Um ensaio interessantíssimo de Alban Berg sobre esta obra, intitulado *Por que É a Música de Schönberg tão Difícil de Compreender?*, permite descobrir com maior evidência as novidades trazidas pelo criador com esta obra, as ressonâncias brahmsianas do seu primeiro tema, a amplitude da linguagem melódica, seu exaltado lirismo, bem como a estrutura voluntariosamente irregular da frase musical, que tornam sua assimilação mais difícil. Este quarteto abre uma nova etapa na evolução da escrita contrapontística de Schönberg, correspondendo a extensão temporal a uma grande densidade e concentração na simultaneidade (o que se verificará também na Sinfonia de câmara, op. 9, para quinze instrumentos, e que será a última obra anterior à atonalidade).

Estes aspectos serão suficientes para demonstrar que se começara a entrar numa nova fase e que o quarteto de cordas, principal agente dos preciosos avanços deste período, será ainda um magnífico campo de especulação, súmula do cultivo de novas experiências, tanto no aspecto técnico, como no expressivo. ■

O Quarteto n.º 1 de Schönberg é uma das últimas obras do mestre no campo tonal. De poucos anos depois é a Dança à volta do Bezerro de Ouro *— em baixo —, de Emil Nolde (1867-1953), exemplo máximo, no campo pictórico, do chamado* expressionismo alemão.

Salmer

Capítulo 23

Música para maiores conjuntos de câmara

Embora nem na Idade Média nem no Renascimento se possa falar com propriedade de música de câmara, a referência aos pressupostos instrumentais desta época é obrigatória, porquanto constitui o ponto de partida imprescindível para compreender o núcleo do tema proposto.

Nascimento da música instrumental

Praticamente todo o instrumental europeu medieval é de origem árabe, chegado à Europa na encruzilhada dos séculos XI-XII por um triplo caminho: Península hispânica, Bizâncio e, em geral, o mundo mediterrânico. Estes instrumentos, muitos deles introduzidos pelos próprios intérpretes árabes, foram paulatinamente assumidos pela música européia, que os adotou e transformou.

O aparecimento dos primeiros profissionais civis da música no século XII — os jograis de trovador, diferentes dos jograis de gesta — e a progressiva especialização dos menestréis, a partir do século XIV, são marcos muito importantes para a aquisição européia de uma textura instrumental própria.

Evidentemente, não se pode falar de conjuntos instrumentais fixos na Idade Média; a razão básica deste fato reside na falta de normalização da sua construção, por um lado, e, sobretudo, na submissão da música instrumental à vocal, segundo o esquema de Boécio (c. 480-c. 525), que hierarquizou a música em *mundana, humana* e *instrumentalis*. Por outro lado, a iconografia e a documentação literária, tão imprescindíveis numa época de que não se conservou qualquer instrumento e em que os compositores nunca especificam qualquer referência instrumental, padecem freqüentemente das inevitáveis sujeições da retórica simbólica, que impossibilitam qualquer avaliação.

A única ressalva a estas reservas é constituída pela diferenciação entre instrumentos altos e baixos, que configurarão, desde o século XIV até já bem entrado o XVII, as coplas ou conjuntos de música alta e baixa. Essa denominação não se refere à tessitura, mas à intensidade: assim, à categoria de altos corresponderiam as trombetas, anafis, as chirimias, as bombardas, os timbales, etc., e à de baixos todos os instrumentos de cordas.

Um acontecimento importante modificou esta situação nos finais do século XV e principalmente a partir do XVI: o entusiasmo de um estrato social europeu — aristocracia e alta burguesia — pelos instrumentos musicais polifônicos, tanto de tecla — órgão, clavicórdio, cravo — como de cordas dedilhadas ou unguladas — alaúde, *vihuela de mano,* harpa, etc.

Os músicos viram, com surpresa, dedicar-se ao seu ofício pessoas de um meio laboral, econômico e social muito diferente do deles.

Daqui sairão os primeiros esquemas de caráter didático — as *tablaturas* — para pôr ao alcance dos amadores os elementos básicos que lhes permitiam interpretar a música. Todos os tratados dos vihuelistas hispânicos — Luis de Milán, Luis de Narváez, Enríquez de Valderrábano, etc. —, dos alaudistas franceses e germânicos, bem como os dos virginalistas ingleses, se dirigem à satisfação destes pressupostos.

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

A partir do século XV, a burguesia e a aristocracia mostraram crescente entusiasmo pelos instrumentos musicais. Em cima: pormenor da tapeçaria Os Pecados Capitais, *do século XVI, que representa uma festa da época.*

O desenvolvimento da música instrumental determinou o aperfeiçoamento técnico dos instrumentos e o avanço dos métodos de ensino. À direita: capa da Fontegara, *tratado escrito em 1535 pelo veneziano Sylvestro di Ganassi para o ensino da flauta.*

As iluminuras medievais são imprescindíveis para conhecer os instrumentos usados naquela época. A da esquerda reproduz um serão musical de ambiente eminentemente cortesão

Simion/Ricciarini

165

Mas as conseqüências deste fato são ainda mais importantes: por um lado, assistimos à criação de uma música instrumental, ou melhor, de um estilo ou linguagem instrumental a partir de uma música vocal: os músicos profissionais ensinam os amadores a ornamentar, com os instrumentos, a partes vocais, o que representa um guia razoável para imaginar como seria a música instrumental anterior, sobretudo na sua relação com a música vocal, que acompanhava freqüentemente. Por outro lado, tudo isso reverteu no aperfeiçoamento da linguagem instrumental propriamente dita, tal como se nota na *Fontegara* (1535) e na *Hegola Rubertina* (1542-1543), do veneziano Sylvestro di Ganassi, ou no *Tratado de Glosas* (1553), do espanhol Diego Ortiz. Assim começou a verdadeira normalização da construção dos instrumentos, agrupados em famílias de numerosos exemplares, desde o sopranino ao contrabaixo. Tudo isso indica uma grande preocupação pela tímbrica e pelo equilíbrio dos conjuntos e a divisão de funções harmônicas.

O novo universo instrumental

Esta incipiente recuperação da consciência instrumental surgida no Renascimento encontrará sua plenitude no período barroco. Desde finais do século XVI até meados do século XVIII, partindo da oficina italiana, que se expandiu rapidamente por toda a Europa, pode observar-se uma crescente importância da música instrumental. Pela primeira vez na história da música vamos estar na posse de dados concretos sobre o uso dos instrumentos por parte dos compositores.

As primeiras manifestações do barroco musical estão ligadas a esta nova concepção: tanto o *stile rappresentativo,* baseado na monodia acompanhada, em que um instrumento polifônico (mais outro instrumento monódico grave, geralmente de cordas) dá corpo a esta primeira realidade, como o *stile concertato,* desenvolvido pelos Gabrieli, em que os instrumentos aparecem, pela primeira vez, sem estarem submetidos à música vocal, em íntimo jogo com uma estereofonia real associada a um conceito

de espaço e volume, são testemunhos da tomada de consciência intrínseca do novo universo instrumental.

Por outro lado, começavam a ser conhecidos grupos instrumentais mais ou menos estáveis. Um exemplo muito claro é proporcionado pelos grupos de menestréis das catedrais espanholas, surgidos na segunda metade do século XVI, que compreendiam de três a seis intérpretes, geralmente de instrumentos de sopro: corneto, chirimia, sacabuxa e baixão. São conhecidos igualmente os regulamentos destes agrupamentos, especificando quando e como deviam atuar, quer dobrando as vozes da polifonia vocal (também chamada *canto de órgão*), quer interpretando composições puramente instrumentais.

Em comparação com o mundo eclesiástico, que tendeu gradualmente para a fixação daquilo a que se poderia chamar o efectivo vocal e instrumental das suas *capelas de música* (daí o nome de *mestre de capela*), as monarquias, a aristocracia e o poder civil em geral mostraram-se mais caprichosos na ocasião do seu mecenato.

Archiv für Kunst und Geschichte

No século XVII, as urbes italianas e alemãs eram as que ofereciam condições mais favoráveis para o desenvolvimento das artes, impulsionado por nobres e burgueses transformados em mecenas. O apoio que Monteverdi recebeu do duque de Mântua permitiu-lhe escrever uma ópera como Orfeu, *cuja rica partitura orquestral teve origem nos muitos instrumentistas de que o duque dispunha. À esquerda: uma vista de Mântua no ano de 1750.*

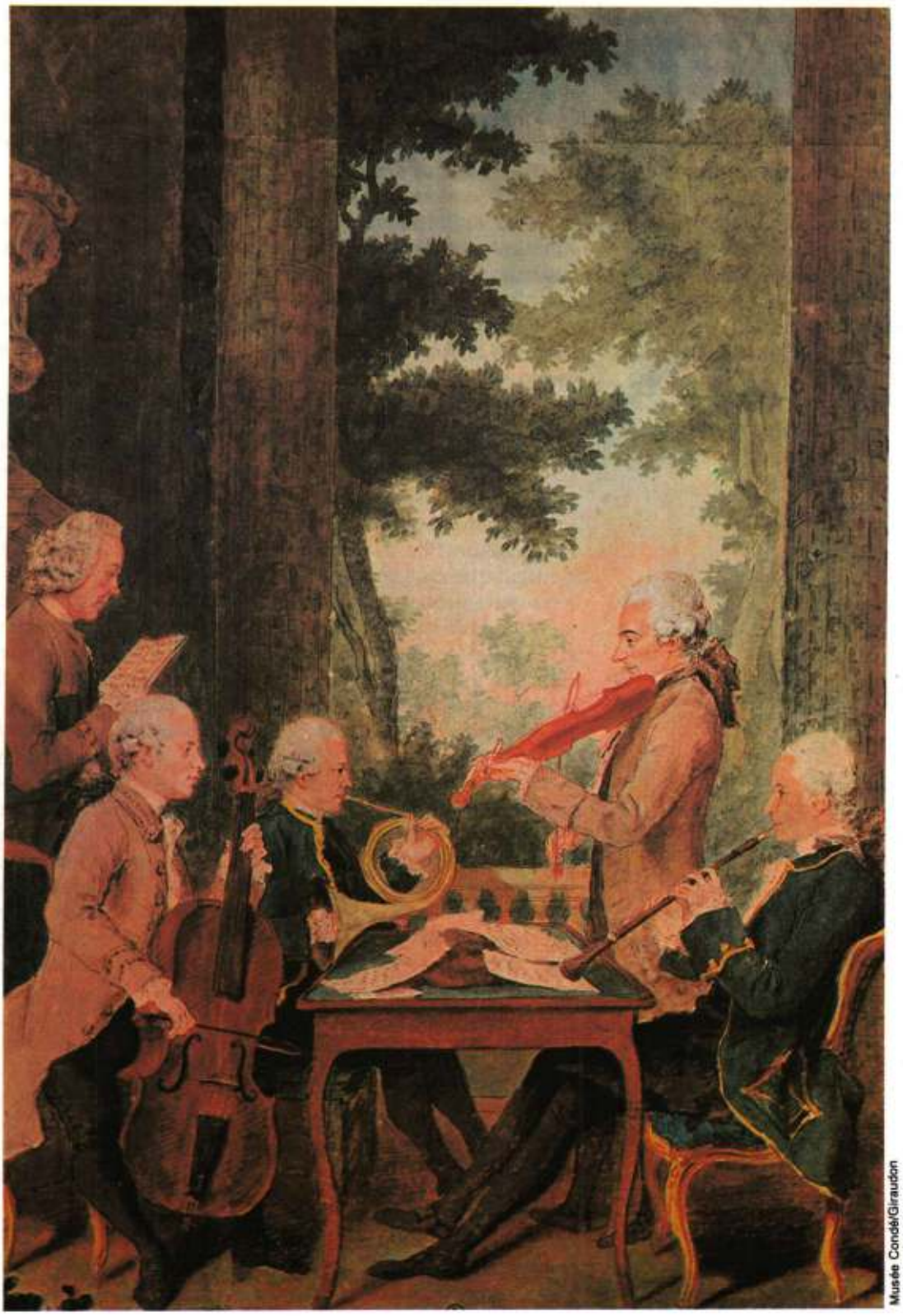
Os compositores daquela época estavam ao serviço do poder eclesiástico ou civil; portanto, toda sua atividade artística dependia das veleidades dos que dispunham do seu destino. Claudio Monteverdi, por exemplo, pôde escrever seu *Orfeu* (1607) para uma grande «orquestra», em virtude de, naquele tempo, estar ao serviço do duque de Mântua, possuidor duma importante coleção de instrumentos e sustentáculo de notável conjunto de intérpretes.

As condições sociopolíticas particulares da Itália e da Alemanha daquele tempo — ao contrário das da Europa das monarquias absolutas — constituíram estímulo constante para os detentores do poder, que competiam uns com os outros em benefício das artes. O tradicional mecenato aumentou espetacularmente com o nascimento da ópera, e o compositor viu aumentadas suas possibilidades de criação, embora com importantes reservas à liberdade de compor.

A falta de estabilidade dos conjuntos instrumentais obrigou os autores a minudenciar os limites da liberdade criadora daqueles no terreno tímbrico: a denominação de instrumento *obbligato* ou *di ripieno,* tantas vezes presente nas partituras do barroco, não é senão a expressão desta particularidade, uma arma que o compositor teve de manejar para proteger a essência musical da sua obra. Neste sentido, note-se que o trabalho de composição, sobretudo na sua integração tímbrica, era realizado de tal maneira que não era possível interpretar a obra sem a presença dos instrumentos *obbligati.* Com isso adquiriu mais valor o significado do baixo contínuo, que devia preencher os vazios — segundo a técnica do intérprete e das condições restritivas de fixação do conjunto — que as limitações da referida estabilidade instrumental impunham.

O violino e os instrumentos da sua família foram suplantando, ao longo do século XVII, o grupo das *violas da gamba,* de tanta importância nos séculos imediatamente anteriores: só o baixo de viola *(violone)* continuou a ser utilizado até bem entrado o século XVIII, em competição com o contrabaixo, da família do violino. A técnica dos violinistas italianos, que foi sendo conhecida gradualmente no resto da Europa, será de tal modo decisiva neste aspecto que a constituição dos primeiros grupos tendencialmente estáveis se vai realizar a partir desta família de cordas. É este o caso, por exemplo, de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), ao estabelecer o quadro instrumental da corte francesa. A progressiva extinção do instrumental renascentista foi devida, em grande parte, às possibilidades expressivas da família do violino, bem como ao trabalho de outros intérpretes e construtores no campo dos instrumentos de sopro (recordemos a este respeito o extraordinário trabalho dos Hôtteterre nos séculos XVII-XVIII).

O efetivo máximo de uma orquestra barroca não ultrapassava os vinte músicos, distribuídos da seguinte maneira: duas flautas, dois a três oboés, um fagote, três trombetas, dois timbales, instrumentos de cordas e contínuo (cravo, órgão). Este é o tipo de orquestra utilizado por Johann Sebastian Bach no seu *Magnificat* ou na Missa em si menor. O que para nós é agora um pequeno conjunto concertante, de tipo de câmara, era, na época, uma brilhante e potente «orquestra». Para mais, há que fazer referência às limitações contínuas e à instabilidade dos grupos instrumentais. Uma simples olhadela sobre a instrumentação das cantatas de Bach bastaria para comprovar a afirmação; também é conhecida a atitude deste



Musée Condé/Giraudon

As orquestras da época barroca eram muito reduzidas e quase nunca ultrapassavam os vinte músicos. Um pequeno conjunto de câmara, como o que à esquerda reproduz uma aguarela de Carmontelle, era quase uma orquestra completa. Apesar do alto nível de qualidade por vezes alcançado, as reduzidas possibilidades sonoras destes conjuntos significavam uma limitação importante para os autores.

O gosto crescente pela música impulsionou intenso trabalho de investigação, que ampliou as possibilidades dos instrumentos conhecidos e propiciou a invenção de outros novos. A meio do século XVIII, algumas orquestras somavam já quarenta músicos, como a de Mannheim. À direita: uma das gravuras da Enciclopédia Francesa *sobre instrumentos de sopro e suas partes. Alguns deles — como o clarinete — foram inventados ou reformados nesses anos.*

compositor perante as autoridades da igreja de S. Tomás, de Leipzig, a cujo serviço esteve desde 1723 até à sua morte; os memoriais de Bach com vista a conseguir uma formação fixa (vocal e instrumental) constituem uma trágica amostra das sujeições do compositor desta época, que via assim muito limitadas as possibilidades de expressão da sua arte.

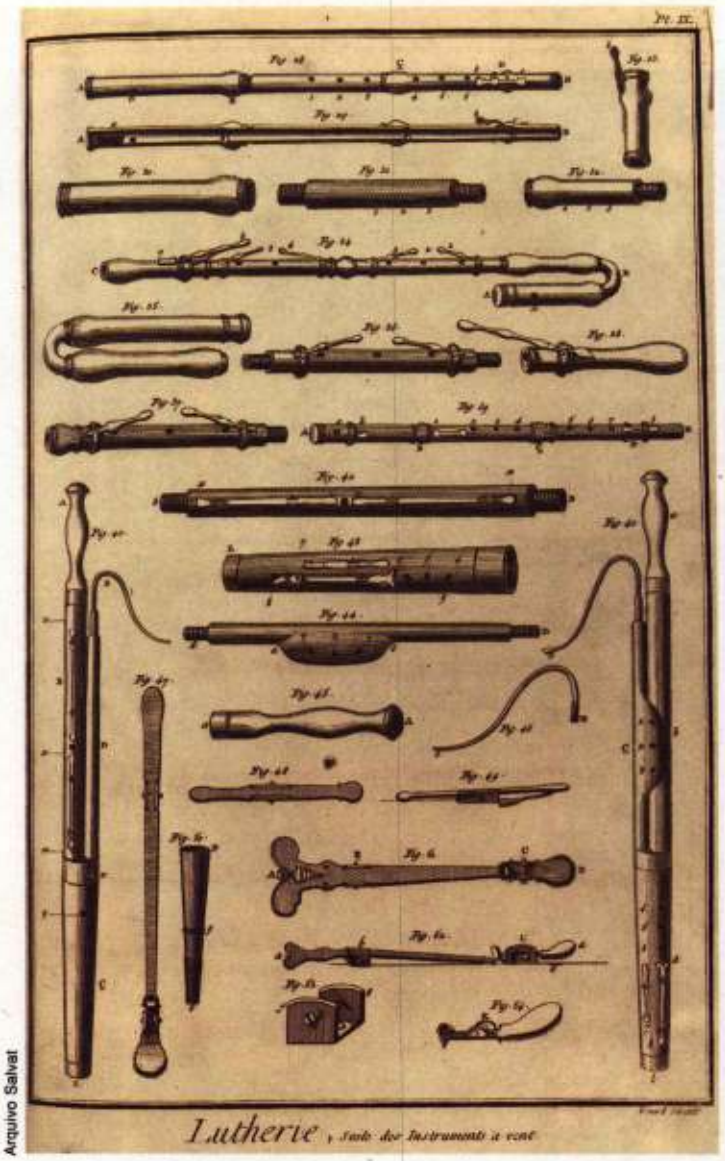
A própria instabilidade dos conjuntos instrumentais impulsionou os compositores a escrever para grupos muito reduzidos: sua liberdade absoluta ficou coartada, mas ganhou na precisão de linguagem e no sentido de adaptação aos critérios de estrita funcionalidade.

Nascimento da orquestra

A história tradicional fez coincidir a morte de Bach (1750) com o fim do barroco musical; mas, evidentemente, não é assim. Se nos cingirmos à área germânica, recorde-se que Händel faleceu em 1759 e Telemann em 1767 e que todos eles compuseram segundo a tradição barroca. O certo é que, desde 1730, começaram a operar-se notáveis

modificações na música europeia e que, fundamentalmente em Mannheim, desde 1740, e muito em breve em Berlim, Viena e outros centros musicais, se produziu uma mudança de sensibilidade que confluiu no classicismo, que se distinguiu, entre outros aspectos, pelo advento de nova dialética formal (a sonata ou princípio ditemático) e pelo ressurgir de nova dialética tímbrica, que abandonou a organização instrumental barroca.

A crescente estabilidade dos conjuntos instrumentais tornou desnecessária a presença do baixo contínuo; as trompas e os oboés passaram a representar o núcleo de suporte da textura harmônica e as cordas adquiriram uma importância decisiva, acentuada pelo papel secundário



Arquivo Salvat

dos instrumentos de madeira, que lhe «dão cor» e a salientam.

As possibilidades dinâmicas dos instrumentos, que no barroco se tinham limitado ao contraste *forte/piano*, aplicaram-se em Mannheim a toda a orquestra, aparecendo os espetaculares efeitos dos *crescendi* e *diminuendi*, tão celebrados pelos músicos da época. A orquestra ampliou consideravelmente os seus elementos, duplicando de fato o esquema instrumental do barroco. Segundo o teórico alemão Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), os membros da orquestra de Mannheim, em 1756, eram quarenta, distribuídos da seguinte forma: dez primeiros-violinos, dez segundos-violinos, quatro violetas, quatro violoncelos, dois contrabaixos; duas flautas, dois oboés, dois fagotes; quatro trompas. Por vezes, contou também com a presença de trombetas e timbales. Todavia, a maior orquestra da época é a da Real Câmara de Lisboa, que chegou a somar cinquenta e um membros. A orquestra dos Esterházy, em 1783, quando era dirigida por Haydn, contaria vinte e três executantes, segundo o testemunho do musicólogo Johann Nikolaus Forkel (1749-1818): onze violinos (sem especificar), duas violetas, dois violoncelos, dois contrabaixos; duas flautas, dois fagotes; duas trompas. Evidentemente este era o esquema maioritário da orquestra típica do rococó e do classicismo europeus, que, para a nossa sensibilidade, representa ainda uma orquestra de câmara. A presença incidental dos trombones e a incorporação dos clarinetes (a primeira menção documentada deste instrumento aparece no *Zoroastro*, de Jean-Philippe Rameau, em 1749) encerram este núcleo instrumental, do qual partiram Haydn, Mozart e Beethoven. No entanto, ainda se pode observar a presença de instrumentos atípicos, pertencentes ao espírito da música barroca, como na orquestra da corte de Berlim, que em 1754 possuía, segundo Marpurg, uma tiorba, ou a de Dresda, que, conforme o testemunho de Carl Friedrich Cramer (1752-1807), contava um alaúde em 1783.

O desaparecimento do baixo contínuo favoreceu igualmente a irrupção de pequenos grupos, basicamente de cordas, para os quais os compositores da segunda metade do século XVIII escreveram obras baseadas no princípio da sonata ditemática. Curiosa e significativamente, a tais obras não foi dado o nome do esquema formal em que se baseavam, mas sim do número de instrumentos de que constava o conjunto: trio, quarteto, quinteto, etc.

O aparecimento do piano nos princípios do século XVIII constituiu valioso fator, anos depois, para o desenvolvimento espetacular da música para conjuntos de câmara. O *pianoforte*, de Bartolomeo Cristofori, apresentado nos primeiros anos deste século — chamado *gravicembalo colpiano e forte* —, foi, realmente, o fruto de contínuas elocubrações com o fito de conseguir um instrumento que fosse capaz de variar a dinâmica sem o acréscimo de recursos oitavantes, como o cravo. Desde os exemplares experimentais de Cristofori até aos mais perfeitos instrumentos atuais, o piano passou por um longo processo de aperfeiçoamento; apesar disso, a idéia fundamental do *pianoforte* — a sua capacidade de matização pela maior ou menor percussão da tecla — continua ainda vigente. É importante salientá-lo, bem como a maior vantagem — em relação ao cravo — na adequação executante-instrumento. As possibilidades expressivas do piano tornaram-no extraordinariamente apto para a música de câmara, já no próprio século XVIII. Enquanto a orquestra duplicara seus componentes a partir das experiências de Mannheim, muitos compositores (alguns deles pertencentes a essa escola, como Johann Stamitz e Johann Schobert) cultivaram a música de câmara para conjuntos mais reduzidos, nos quais o piano foi aparecendo gradualmente. Neste sentido, os trios e quartetos de Haydn, Mozart e Beethoven representam um contraponto essencialmente intimista em face da sua importantíssima produção sinfônica.

O gigantismo orquestral

Beethoven iniciou um frutuoso processo de agudização dinâmica da linguagem instrumental, abandonando as simples divagações da escola de Mannheim para as reinserir e integrar num mecanismo superior da linguagem musical. Por outro lado, a colossal figura beethoveniana constituiu, graças ao desaparecimento do Antigo Regime, o primeiro testemunho de um artista livre, cuja música se destinava a toda a humanidade.

O século XIX viu crescer de uma maneira extraordinária os instrumentos da orquestra, que alcançou a centena de componentes. Berlioz *(Sinfonia Fantástica,* 1830) e Wagner (*Tetralogia,* 1869-1876) representam os dois escalões fundamentais deste processo quantitativo a que se chamou *gigantismo orquestral,* talvez por comparação com as anteriores experiências instrumentais.

A adoção do sistema de pistões e válvulas nos instrumentos de metal, cerca de 1825, possibilitou a obtenção de passagens cromáticas em toda sua tessitura real e influiu no novo equilíbrio sonoro que deveria competir à orquestra, concedendo à escrita instrumental possibilidades de funcionamento inéditas. Veja-se o esquema instrumental utilizado por Wagner na sua *Tetralogia:* quatro flautas (um flautim), três oboés, um corne inglês, três clarinetes, um clarinete baixo, três fagotes; oito trompas, cinco tubas, três trombetas, uma trombeta baixa, três trombones tenores, um trombone baixo, um trombone contrabaixo; percussão; seis harpas; cordas (em progressão de 16).

O retorno ao intimismo instrumental

Este gigantismo instrumental teve o seu natural prolongamento na produção sinfônica de Bruckner, Mahler e Richard Strauss. Em contraste com esta surpreendente quantificação de meios instrumentais, o culto da música de câmara tornou-se patente, com inusitada força, desde os princípios do romantismo. Schubert, Schumann, Chopin e Mendelssohn escreveram numerosíssimas páginas de câmara para pequenos conjuntos e Chopin converteu o piano no veículo ideal da expressão. Quando este instrumento colabora com outros instrumentos, formando agrupamentos de câmara, fá-lo sempre com a linguagem própria do lirismo romântico. Com Brahms encerrou-se o ciclo de câmara do romantismo, cujo caráter rapsódico se viu consideravelmente condensado e fortalecido pela técnica peculiar do compositor alemão.

O gigantismo instrumental, surgido no segundo romantismo, prolongou-se ainda pelos primeiros anos do século XX: a obra sinfônica de Mahler e Strauss, os *Gurrelieder*, de Schönberg (1900-1911), e *O Rito da Primavera*, de Stravinsky (1913), são, de certo modo, a continuação do gigantismo tímbrico surgido na segunda metade do século anterior. Mas, simultaneamente, produziu-se um fenômeno de retorno à intimidade instrumental, de que podem ser expoentes significativos a Sinfonia de Câmara (1906) e o *Pierrot lunaire* (1912), de Schönberg, a *História do Soldado* (1918), de Stravinsky, e até a primeira versão de *Le roi David* (1921), de Honegger.

O ponto de partida reside na aquisição de um nova sensibilidade aparentada de certo modo com elementos tímbricos do impressionismo, cujos pontos de contato com Webern, neste aspecto, são inegáveis. Alguns processos impressionistas, como as melodias de acordes, desembocarão na *Klangfarbenmelodie*, intuída por Schönberg nas *Cinco Peças para Orquestra* (1909) e desenvolvida posteriormente por Webern, que utilizou esta técnica como elemento desintegrador do timbre tradicional nas suas *Cinco Peças para Orquestra*, op. 10 (1911-1913); mais tarde, na sua Cantata op. 31 (1942), abandonou todo o decorativismo, construindo a sua temática a partir de uma organização tímbrica paritária. Paralelamente às inovações da Escola de Viena, desde os princípios do século continuava a notar-se uma subversão do uso tradicional dos instrumentos: aproveitamento de tessituras extremas, combinações tímbricas inéditas e até a camuflagem facultativa, que consistia em pianos preparados, uso percutivo dos instrumentos de cordas, etc., tudo isso como fruto natural do cansaço de uma orquestra cujo papel não chegou a ultrapassar os limites que a criaram.

Música de câmara e especulação formal

Embora em capítulos anteriores já nos tenhamos referido a isso, há alguns elementos da teoria da forma que é necessário salientar para compreender o tema da música de câmara para grupos intermédios.

Todo o conceito de forma musical se relaciona com o conceito de temporalidade. A música é tempo, e não precisamente tempo externo, cronológico, sim ontológico, que, segundo Stravinsky, é dominado pelo princípio da semelhança. Desde os simples esquemas repetitivos da monodia medieval até às formas fechadas do classicismo, os compositores tiveram consciência desta dimensão básica e necessária da música e foi para ela que dirigiram a sua metodologia.

A coerência de uma obra musical reside precisamente na sua compreensibilidade: o ouvinte não a poderá cap-

Arquivo Salvat

Cena de uma representação de Siegfried, *de Wagner. O compositor alemão valeu-se de orquestras de mais de cem instrumentistas; segundo a opinião da época, eram colossais. A tendência para aumentar as dimensões da orquestra teve origem em Berlioz e chegou até Richard Strauss e Stravinsky, antes que Schönberg e Webern iniciassem um regresso a formas mais intimistas.*

Musée Condé/Giraudon

A sonata ditemática, cujo uso se generalizou cerca de 1730, veio enriquecer as possibilidades expressivas, ao introduzir o contraste entre dois motivos. Até àquela época, o discurso musical baseava-se na repetição temática. A forma-sonata, que tanto influiria o gênero sinfônico, era geralmente utilizada em obras para um instrumento só, com especial importância o cravo e, depois, o piano.

tar se o compositor não a previu; esta previsão consiste, fundamentalmente, no uso ordenado dos processos de memória e identidade através da possibilidade de reconhecimento dos temas, dentro de uma audição ou percepção temporal por meio da qual se intui uma unidade formal. Por outras palavras, uma música que apagasse outra música, num perpétuo devir, sem qualquer relação com a temática anterior, não seria compreensível em termos de comunicação. Por isso, os compositores estabeleceram normas básicas, comuns a todo o sistema musical e, evidentemente, a todo o esquema formal. Estas normas baseiam-se na repetição de parte do material temático, quer exatamente, quer com variação explícita de alguns parâmetros do som (melodia, harmonia, timbre, ritmo, etc.); a introdução de cunhas de temática diferente (as chamadas «passagens de transição») ajuda a dotá-la da variedade suficiente para suster um sentido expectante que deve manter o interesse do ouvinte.

A adoção da sonata ditemática cerca de 1730-1740 estabeleceu uma nova dialética formal por contraste entre dois temas básicos. Mas, mesmo assim, subsiste o princípio da semelhança, sobretudo na reexposição, relacionada íntima e necessariamente com o processo tonal. A oposição entre dois temas, o segundo do quais era reconduzido à tonalidade do primeiro, contribuía decisivamente para criar uma tensão, gradualmente resolvida através de uma dimensão temporal clarificadora.

O caráter rapsódico, causado pela influência literária, da música de câmara da primeira fase do romantismo diluiu em grande parte os processos formais anteriores; no entanto, o lirismo extático resultante teve de ser submetido à necessária sujeição da simetria, a que não escaparam nem o princípio cíclico principalmente usado na segunda geração romântica, nem a atomização temática dos *leitmotiven* wagnerianos.

Debussy rompeu de certo modo com a retórica anterior, oferecendo uma música em perpétuo devir, muito embora os processos dissimétricos estejam ligados à crise da tonalidade tradicional. A libertação rítmica de Stravinsky contribuiu para a ruptura da simetria ligada ao ritmo convencional, e aqui convém tomar de novo a idéia exposta no princípio deste capítulo: a idéia da temporalidade necessária da música, profundamente sentida pelo compositor russo e magistralmente exposta na sua *Poética Musical,* passa imprescindivelmente pelo parâmetro rítmico, que é o verdadeiro elemento qualificativo do tempo musical. É por isso que os compositores do nosso século abandonaram os esquemas formais clássicos, para utilizar o que Joseph Machlis chama *simetria dinâmica.* A queda da tonalidade foi a causa imediata do uso destes novos processos tendentes a evitar a retórica grandiloqüente de tempos passados.

Tudo o que dissemos tem sua máxima expressão na música de câmara. O sinfonismo dispõe de muitos recursos, provenientes da simples acumulação de elementos em comparação com a música de câmara: para um compositor é mais fácil — em princípio — escrever, por exemplo, um tema com variações para orquestra sinfônica do que para um grupo instrumental reduzido, que requer maior precisão de linguagem, um planejamento mais rigoroso do equilíbrio instrumental e, além disso, condições ótimas de inventiva para despertar o interesse do ouvinte. Por isso, pôde falar-se da música de Câmara como expressão de uma época de crise.

Música de câmara e tempo de crise

A réplica dos compositores ao gigantismo instrumental e à imponência pós-wagneriana não se fez esperar no século XX. A Sinfonia de câmara n.º 1, op. 9 (1906), de Schönberg, foi a resposta adequada a esta situação de instabilidade, que prosseguiu ainda com o *Pierrot lunaire* (1912). A agressividade da sociedade européia desta época, plasmada nos conteúdos expressionistas, e o enorme trauma coletivo produzido pela Primeira Guerra Mundial provocaram, por fim, a superação da titânica tendência orquestral e obrigaram o compositor a adequar-se às novas necessidades: *A História do Soldado* (1918), de Stravinsky, para sete instrumentos, foi o início de uma nova sensibilidade na música de câmara européia. □

Capítulo 24

Análise de diversas obras

Quinteto em lá maior, «A Truta», de Schubert

No panorama da música de câmara de Schubert, o Quinteto de piano e cordas, em lá maior, D. 667, ocupa lugar de relevo. A importância do piano na obra de Schubert, por outro lado, é determinada pelo fato de se afastar do didatismo característico da música da segunda metade do século XVIII; por isso, tanto no seu volumoso conjunto de *lieder* como na música de câmara, a escrita pianística não se limita a um simples papel de acompanhamento ou de reforço harmônico, mas incide diretamente na própria estrutura da obra.

Além do quinteto mencionado, Schubert escreveu outras quatro obras de câmara para piano e cordas: o Quarteto em fá maior, D. 487, com violino, violoncelo, violeta e piano (1816), e três trios de violino, violoncelo e piano, todos escritos em 1827: o Trio em si bemol maior, D. 898, o Trio em mi bemol maior, D. 929, e outro na mesma tonalidade, o *Adagio,* também chamado *Noturno,* D. 897.

Dentre todas estas obras, sobressai extraordinariamente o Quinteto «A Truta». Composto durante o verão do ano de 1819, devido à insistência do violoncelista amador Sylvester Paumgartner, Schubert adaptou-se às instruções do seu solicitante, incluindo o tema do *lied Die Forelle,* D. 550 («A Truta»), composto nos princípios de 1817 e concebido com uma instrumentação que abarca toda a família das cordas, sem segundo-violino: violeta, violino, violoncelo e contrabaixo, além do piano.

A obra consta de cinco andamentos. O *Allegro vivace* inicial introduz um *cantabile* de caráter lírico, que dota desta qualidade o segundo tema: é um procedimento muito caro aos compositores da segunda geração romântica. As modulações são atrevidas, e em dado passo chega-se à tonalidade de mi bemol maior, com certa entidade temporal. A alegria tipicamente schubertiana, que reconduz os temas à tônica, fecha este primeiro tempo.

No segundo andamento, *Andante,* aparecem as mesmas modificações modulatórias. Enquanto o primeiro tema, confiado ao piano, surge em fá maior, o segundo, desta vez a cargo do violoncelo e da violeta, aparece em fá sustenido menor, sendo depois reconduzido pelo terceiro, outra vez confiado ao piano, em ré maior.

Outras modulações mais estranhas, situadas numa tranqüila atmosfera de serena placidez, terminam na tônica inicial.

O *Scherzo,* em ré maior, contrasta sua seção inicial com o trio central na tonalidade menor e abunda em processos harmônicos e temáticos parecidos com os anteriores.

O quarto andamento, *Andantino,* introduz o célebre tema melódico do *lied A Truta,* segundo o modelo das variações sobre um tema. A quarta e a quinta variações afastam-se da tônica (ré menor e si bemol menor, respectivamente), até que o *Allegretto* final propõe uma nova versão da famosa melodia.

O *Finale (Allegro giusto)* apresenta dois temas, um na tônica e outro na dominante: este plano supostamente ortodoxo é truncado com uma curiosa condensação do desenvolvimento.

Toda obra parece escrita esquecendo as sendas estritas do classicismo, em aberta contradição com a normativa escolástica da estrutura formal. O caráter lúcido, não isento de coerência formal, preside a todo desenvolvimento do quinteto schubertiano, que o compositor, por motivos ainda pouco conhecidos, não chegou a ouvir. A obra foi dada a conhecer um ano depois da morte do seu autor.

Luisa Ricciarini

Franz Schubert, segundo um óleo de Sogliano. Sua contribuição fundamental para o gênero lied *e para a música de câmara é magnificamente ilustrada pelo Quinteto* A Truta, *inspirado no célebre* lied *criado por Schubert em 1817.*

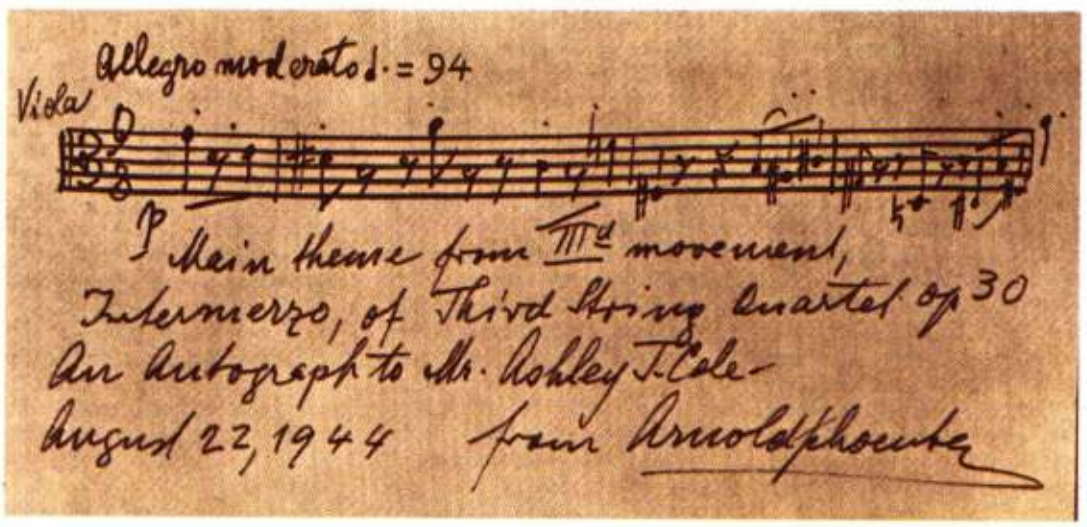
Sinfonia de Câmara n.° 1, op. 9, de Schönberg

Começada no verão de 1906 e terminada em 1907, a Sinfonia de Câmara n.° 1, de Schönberg, representa, em primeiro lugar, uma resposta ao gigantismo instrumental do pós-wagnerianismo (que servira em diversas obras anteriores, em especial nos *Gurre-lieder,* 1900-1911), porquanto o esquema instrumental se baseia num pequeno conjunto de quinze instrumentos solistas: flauta, oboé, corne-inglês, clarinete em ré, clarinete em mi, clarinete baixo, fagote, contrafagote, duas trompas, primeiro-violino, segundo-violino, violeta, violoncelo e contrabaixo.

A obra inscreve-se numa linguagem nitidamente virtuosística. O próprio compositor assinalou na partitura a ordem de colocação dos instrumentos, atento a que as cordas não perdessem intensidade perante as madeiras (que se devem colocar atrás), e precisou que os agudos e os graves se colocassem, respectivamente, à esquerda e à direita do ouvinte.

Neste sentido, Schönberg adiantou-se ao ideário da *Neue Sachlichkeit,* embora esta posição precursora seja contraditada pela versão para grande orquestra que realizou posteriormente.

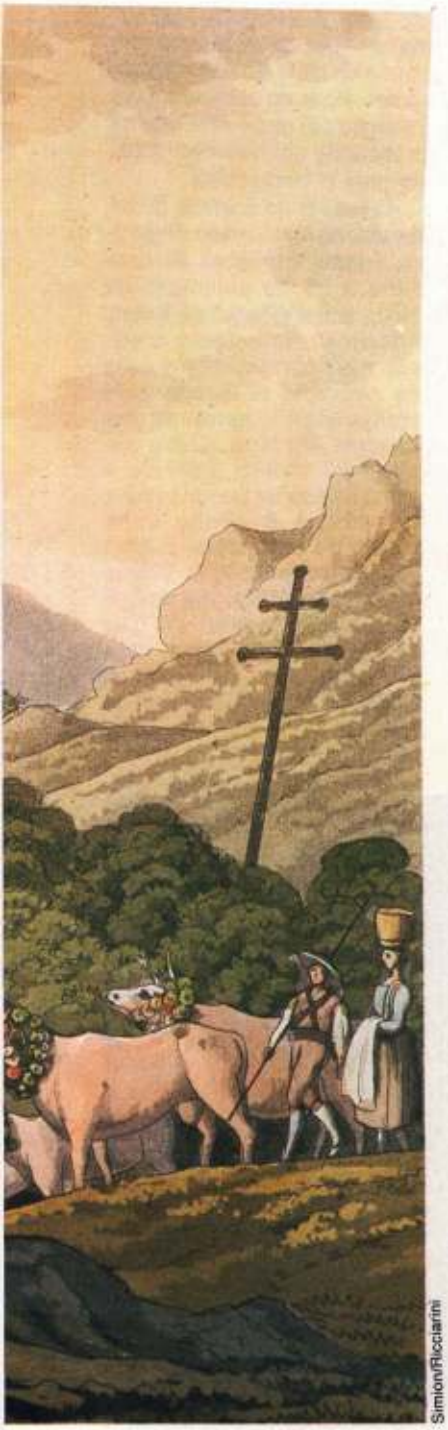
O módulo de câmara, tão caro ao autor, cujos processos transferiu freqüentemente para as suas obras sinfônicas, evidencia-se já no Quarteto n.° 1, op. 7 (1904-1905), e encerra com o Quarteto n.° 2, op. 10 (1907-1908), que acaba,



Archiv für Kunst und Geschichte

A beleza e o colorido da paisagem austríaca palpitam na cristalina transparência da música de Schubert, especialmente em alguns dos seus lieder. *Na água-tinta acima vemos uma bucólica imagem que pode muito bem ter inspirado seu ciclo* A Bela Moleira.

À esquerda: autógrafo de Schönberg. O grande músico vienense dirigiu a reação contra o gigantismo e o sinfonismo predominantes no princípio do século e voltou ao intimismo da música de Câmara. Mesmo a sua Sinfonia de câmara n.º 1, op. 9, tem, como o título anuncia, um definido caráter de câmara.



Simion/Ricciarini

Arquivo Salvat

Projeto de cenário para uma montagem do bailado A História do Soldado, *de Stravinsky. Baseada numa lenda russa, esta obra estreou-se na sua forma original em 1918; porém, o próprio Stravinsky transformou-a, mais tarde, numa suite de concerto, dividida em oito partes ou seções.*

de fato, com o seu período tonal. Escrita entre as duas obras citadas, a Sinfonia de Câmara n.º 1, op. 9, segue ainda os processos tonais derivados do hipercromatismo pós-wagneriano; no entanto, baseia-se numa harmonia de quartas, cujo enunciado aparece freqüente e significativamente ao longo da obra: alguém quis ver, talvez forçando um pouco a questão, na célebre fanfarra de quartas uma «série» de seis notas (Dominique Jameux). Para Pierre Boulez, o motivo de quartas, que foge à utilização do módulo de terceiras habitual até então, converte-se numa simples e constante temática, influindo apenas tangencialmente no desenvolvimento harmônico da sinfonia. No entanto, a ordenação por quartas tem uma vantagem indiscutível sobre as terceiras ou quintas, dados os fenômenos de recorrência tonal destas.

Do ponto de vista formal, os seiscentos compassos apenas de que consta a obra reúnem num único andamento os quatro tempos tradicionais da sinfonia: isso representa o contraponto formal, para lá do tímbrico antes enunciado, ao gigantismo pós-wagneriano, abreviando o espectro temático até o reduzir aos meros limites de compreensibilidade.

A citada condensação formal permite-nos observar, numa atmosfera otimista e viva, que contrasta com a sua produção anterior *(Erwartung, A Noite Transfigurada,* etc.), uma introdução com três temas, muito breve, a que se segue um *Scherzo* organizado igualmente numa célula ternária; uma seção de desenvolvimento conduz a um *Adagio* e termina com um *Finale* de um caráter cíclico, onde aparecem encadeados alguns elementos temáticos anteriores. A brevidade da sinfonia não foi obstáculo a que apresentasse o mesmo material temático —ou talvez mais— das obras habituais, sem perder o sentido da forma e sem negar a coerência ao material exposto: o processo cíclico do *Finale,* atuando como uma ágil telescopia, ajuda a situar-nos num processo de comunicação, na linha expositiva inicial.

Situando-se entre as últimas derivações do romantismo e as possibilidades de uma nova sensibilidade estética, a Sinfonia de Câmara n.º 1, de Schönberg, representa um marco importante na atitude construtivista do compositor vienense.

«A História do Soldado», de Stravinsky

Em *Chroniques de ma vie,* aparecidas em 1953, Igor Stravinsky explica as infelizes circunstâncias por que passava nos finais do ano de 1917: «Custasse o que custasse, era necessário procurar um meio de assegurar uma existência suportável à minha família. Meu único consolo era saber que não era o único a sofrer essas circunstâncias. Amigos como Ramuz, Ansermet e muitos outros eram tão castigados como eu. Reuníamo-nos freqüentemente e procurávamos de modo febril uma saída para esta inquietante situação.»

Em seguida, o texto alude ao motivo básico que levou o compositor russo a escrever uma obra que pudesse interessar ao público e que não implicasse grandes despesas: por isso, escolheu um reduzido grupo de músicos, os suficientes para que a obra tivesse equilíbrio e variedade tímbrica.

Trata-se, pois, da contrapartida ao que antes se afirmou sobre a Sinfonia de Câmara de Schönberg: enquanto este concebia a obra como expoente de uma crise, *A História do Soldado,* de Stravinsky,

representa a adaptação do músico a circunstâncias adversas. Tudo é, no entanto, fruto da reação orquestral contra o gigantismo anterior e, em todo o caso, significa um problema de interpretação da história.

A História do Soldado (1918) expõe a velha idéia do combate entre o bem e o mal, seguindo o enredo de velhas lendas russas: prevista como bailado, contava com um narrador e um par de bailarinos. O texto do libreto, em francês, foi redigido pelo poeta Charles Ferdinand Ramuz, amigo de Stravinsky. A parte musical é confiada a sete instrumentistas representando as quatro famílias básicas da orquestra, numa coerente proporção de tessituras: clarinete e fagote (madeira), trombeta e trombone (metais), violino e contrabaixo (cordas) e percussão, na realidade uma bateria de *jazz*. A simples constituição destes elementos tímbricos obrigou Stranvinsky a uma escrita virtuosística, onde a disjunção rítmica se converte no verdadeiro motor interno da obra. O virtuosismo dos músicos exigido pelo compositor é uma demonstração da importância do intérprete em torno da composição musical, sem o que não era possível ter escrito obras como *O Rito da Primavera* (1913), que, aliás, reúne uma gigantesca orquestra de solistas.

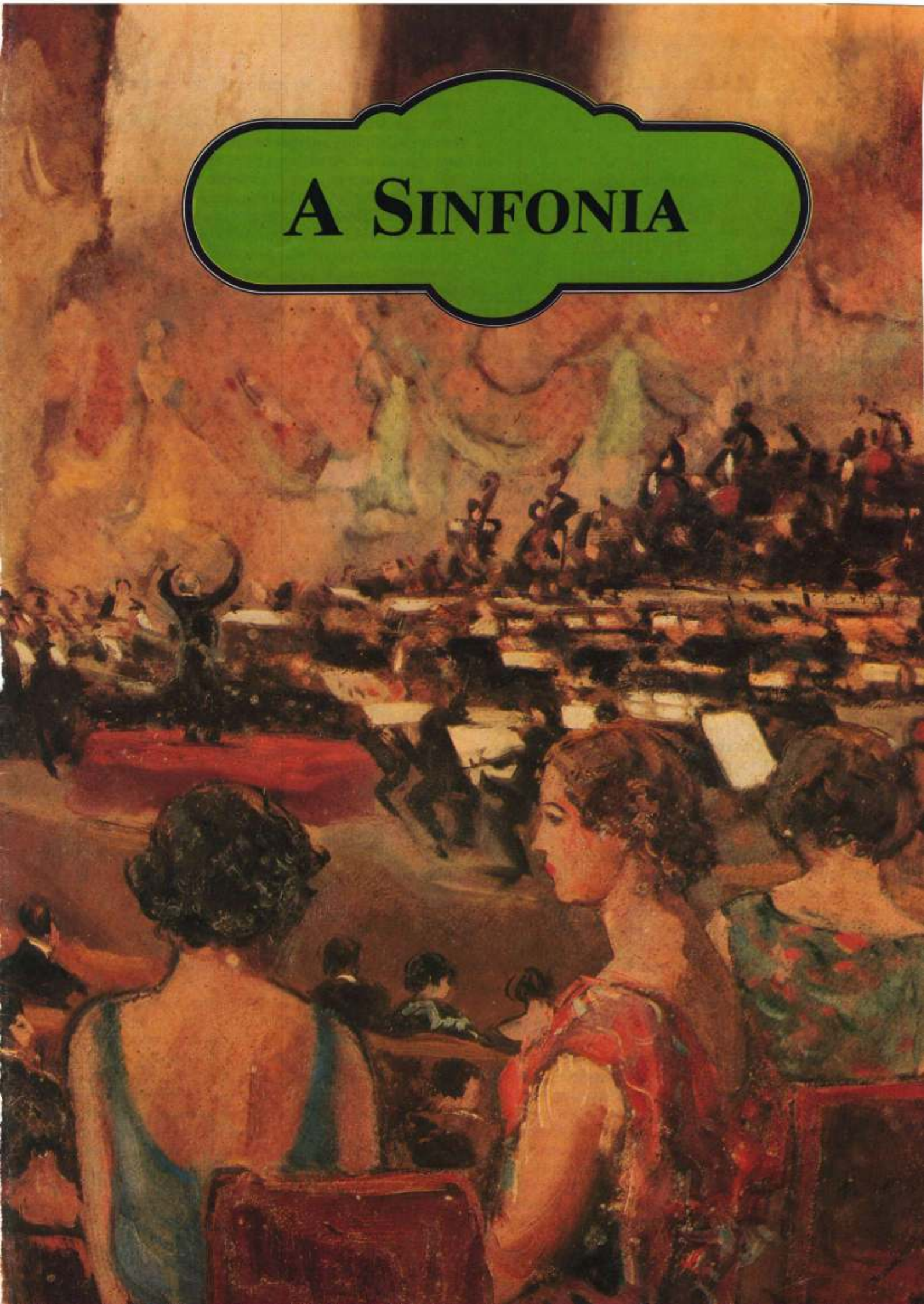
O carácter grotesco de *A História do Soldado*, adequado aos conteúdos trágico-cômicos do argumento, inscreve-se na linha dos movimentos vanguardistas da época. Por outro lado, nota-se uma clara influência do *jazz*, que neste tempo iniciava a sua entrada na Europa, e pelo qual Stravinsky se interessou vivamente (recordemos o seu *Rag-time* para onze instrumentos, escrito no mesmo ano de 1918, e o *Piano Rag-music*, em 1919). Este interesse é claro, sobretudo, naquele número da obra intitulado «Três danças», em que uma célula vai variando ritmicamente desde um tango a uma valsa e, finalmente, a um *rag-time*. A evidente assimetria temática de cada uma das partes da obra ajusta-se às características do conjunto, cuja inserção em estilo concertante pressupõe um contínuo desafio para o compositor.

A História do Soldado foi estreada, na sua versão original, no Teatro Municipal de Lousana a 28 de setembro de 1918, sob a direção de Ernest Ansermet. No entanto, a versão mais conhecida é a suíte de concerto realizada pelo compositor e estreada em Londres, em 1919. (Outra versão para violino, clarinete e piano foi escrita por Stravinsky em 1918.) A citada suíte consta de oito partes: 1) Marcha do soldado; 2) O Violino do soldado; 3) Marcha real; 4) Pequeno concerto; 5) Três danças; tango, valsa, *rag-time;* 6) Dança do diabo; 7) Coral; 8) Dança triunfal do diabo.

Cena de A História do Soldado, *de Stravinsky. Esta curiosa obra, que suscitou fortes polêmicas pelo seu caráter vanguardista, inclui interpretação, declamação e dança. Foi estreada em Lousana, a 28 de setembro de 1918. A fotografia corresponde a uma encenação em Barcelona, de 1982.*

Albert Fortuny

A Sinfonia



Capítulo 25
Origem e evolução da sinfonia

O termo «sinfonia» deriva do grego e significa «reunião de sons». Esta união ou agrupamento de diversas fontes sonoras, de diversas vozes ou instrumentos, começou já na Antigüidade, na Assíria, Mesopotâmia e Egito e, posteriormente, na Grécia e em Roma. As harpas, as liras, as gaitas, os tambores e os pratos eram instrumentos de construção ainda muito rudimentar, utilizados para tocar em grupo. Não existia, é claro, uma vontade de colaboração tendente a obter um fim artístico comum. Ao longo da Idade Média, quando a música entrou nos templos, a voz passou ao primeiro plano, de início com o canto monódico, depois com o polifônico, sendo poucas vezes requerida a presença de instrumentistas. Por isso deve contemplar-se a evolução da música instrumental, freqüentemente combinada com a vocal, em paralelo com a atividade de jograis e trovadores, desenvolvida durante centenas de anos ao abrigo da mais pura criação popular (cantos, danças e ritmos surgidos da inspiração espontânea e direta da classe camponesa), bem como da produção sonora nascida nos palácios.

Antecedentes

Em pleno século XVI, os compositores integrados na corte dos Tudor já escreviam peças destinadas à interpretação de conjuntos de vozes e instrumentos. No grupo dos instrumentos de cordas figuravam a *viola da braccio*, a *viola da gamba*, a cítara e o alaúde e no grupo de sopro a flauta, o corneto ou a trombeta. Nas cortes francesas nasceram a *musique de chapelle* e a chamada «canção francesa», que era um conseqüência do antigo moteto medieval. Neste, uma série de curtas seções unia-se a equivalente número de frases escritas num texto. Com o tempo, foi-se concedendo individualidade e caráter a cada uma das diferentes seções, estabelecendo-se contrastes entre elas (melódicos e rítmicos fundamentalmente) iniciando-se desta maneira uma exposição «dramática» dos textos e, posteriormente —quando esses foram desaparecendo—, a exposições do simples discurso instrumental.

Os Gabrieli —Andrea (1510-1586) e Giovanni (1553-1612)— aperfeiçoaram a escrita deste moteto evoluído, já nesta época denominado *canzona per sonar*, salientando-se as experiências do segundo concernentes ao contraste entre timbres e sua preferência pela escrita homofônica. Suas concepções e descobertas pressupunham já evidente ruptura com o passado. É precisamente a ele que se deve —e este é um dado histórico— a equiparação do conceito de sinfonia ao de «conjunto» (equivalente à antiga «reunião de sons»), já que intitulou a um grupo de composições de juventude de *Symphoniae sacrae* (1597).

Na Inglaterra, Orlando Gibbons (1583-1625) e William Byrd (1543-1623) aperfeiçoaram a *canzona* através das suas «fantasias». As divisões entre as diversas seções eram cada vez menores e os contrastes, sobretudo rítmicos, mais marcados, características que se foram acentuando ao longo do século XVII, até que, na Itália, Giovanni Battista Vitali (1632-1692) deu forma, em 1667, à chamada Sonata *da chiesa*, no que fora favorecido pelo paulatino desaparecimento do órgão nas igrejas, substituído por pequeno conjunto de câmara. Arcangelo Corelli (1653-1713), continuador daquele, estruturou definitivamente este tipo de composição, que ficava então dividida em quatro seções ou andamentos: *Grave*, de caráter homofônico ou imitativo; *Allegro*, constituído normalmente por uma fuga; *Andante*, geralmente em compasso ternário, e *Allegro* ou *Presto*, que podia ser fugado ou homofônico. As relações tonais ficavam já firmemente estabelecidas em cada uma das partes: tônica-dominante, dominante-relativa, relativa-tônica, com muito poucas ou nenhuma variações.

Do esquema da sonata *da chiesa*, com as correspondentes modificações, nasceram os dois tipos de abertura sobre os quais se edificaria a futura forma sinfônica: francesa e napolitana. O criador da última foi Jean Baptiste Lully (1632-1687), que esquematizou, cerca de 1660, a composição com uma introdução lenta, um *Allegro* fugado e uma lenta coda, e que deu um rigoroso impulso à evolução do conjunto orquestral, já então bastante aperfeiçoado.

Muffat (1653-1704), compositor alemão da época, admirava-se da igualdade de tom, da suavidade de acento e da clareza de ataque do conjunto criado por Lully, que produzia, segundo ele, «a mais agradável combinação de vigor e flexibilidade, de graça e vivacidade».

Alessandro Scarlatti (1660-1725) foi o impulsionador da abertura napolitana, de início configurada pelos mencionados quatro andamentos da sonata *da chiesa* e utilizada como habitual introdução nas óperas, oratórios e cantatas, embora denominada já sinfonia *(sinfonia avanti l'opera)*. A partir de 1697, no entanto, eliminou o andamento lento inicial, ficando a composição construída de forma tripartida, numa sucessão de rápido-lento-rápido, em geral *Allegro-Andante-Allegro*. Mantinha-se assim o esquema tonal da sonata *da chiesa*, com aplicação da linguagem homofônica e das tríades nas construções dos temas (as antigas melodias tinham-se concentrado paulatinamente em breves frases, grupos concisos de notas ou temas).

A forma sinfônica, ainda rudimentar, foi evoluindo paralela à forma *concerto* (confronto entre um solista e um grupo de instrumentistas ou *ripieno:* a construção temática e harmónica é semelhante e ajusta-se ao esquema da forma-sonata, na qual se combinam dois temas ou grupos de forma dramática, organizados de maneira diferente no aspecto tonal. No *concerto*, o primeiro tema identifica-se com o *ritornello*, enunciado pelo conjunto; o segundo é de caráter mais lírico, exposto pelo solista. Primeiro tema na tônica, segundo na dominante, unidos por uma transição modulante (ou ponte).

Por esta época, já muito avançado o século XVIII, cerca de 1750, momento em que pode estabelecer-se a união

Arquivo Salvat

A partir da estrutura da sonata da chiesa *de Corelli, Jean-Baptiste Lully, músico francês de origem italiana, desenvolveria a abertura «à francesa», um antecedente da forma sinfônica. Músico da corte de Luís XIV desde 1653, Lully dirigiu, depois, o seu Teatro Musical, onde conseguiu grande prestígio com as suas óperas. Foi seu contemporâneo François Girardon, autor do grupo escultórico intitulado* O Banho de Apolo Assistido pelas Musas, *que se encontra em Versalhes.*

entre a sinfonia napolitana e a sinfonia pré-clássica, quando já haviam desaparecido os grandes mestres do barroco e estava na moda o estilo rococó, as composições do tipo que estudamos já tinham praticamente eliminado o antigo baixo-contínuo e integravam ampla formação de instrumentos de sopro: oboés, flautas, clarinetes (já usados por Rameau na ópera), fagotes, trombetas, trompas (ainda sem pistões). O estilo galante, racionalista como tudo o que era francês na época, tinha de chocar fortemente com o caráter alemão, cristalizado no movimento *Sturm und Drang* que procurava, em contraposição com o refinamento e a sensibilidade daquele, a expressão emocional liberta de regras rígidas, uma espécie de antecipação do romantismo e que daria lugar a obras geniais no campo literário *(Werther)* e a partituras muito importantes. Mas isto aconteceria já terminado o terceiro quartel do século XVIII. Antes produzir-se-iam buscas e experiências que levariam a linguagem e a textura orquestrais à sua máxima perfeição e esplendor. Por exemplo, para de certo modo substituir o baixo-contínuo e equilibrar o edifício harmônico, adotou-se o chamado «baixo de Alberti» (Domenico Alberti, compositor italiano, 1710-1740), que implicava o desdobramento dos acordes harmônicos em figuras que adquiriam animação rítmica. De qualquer modo, o equilíbrio ideal, clássico, não chegaria senão com Haydn: enriquecimento da textura do ponto de vista harmônico e revitalização da mesma do ponto de vista rítmico.

Em direcção à perfeição da forma: os Italianos, Viena e Mannheim

A evolução da estrutura sinfônica a partir de meados do século XVIII implicava, como se viu —com base igualmente nos aperfeiçoamentos instrumentais—, a adoção da forma-sonata, a virtual eliminação do baixo-contínuo, o abandono do contraponto e o enriquecimento harmônico. E foram precisamente os Italianos, sempre criadores e imaginativos, que deram impulso definitivo a estas

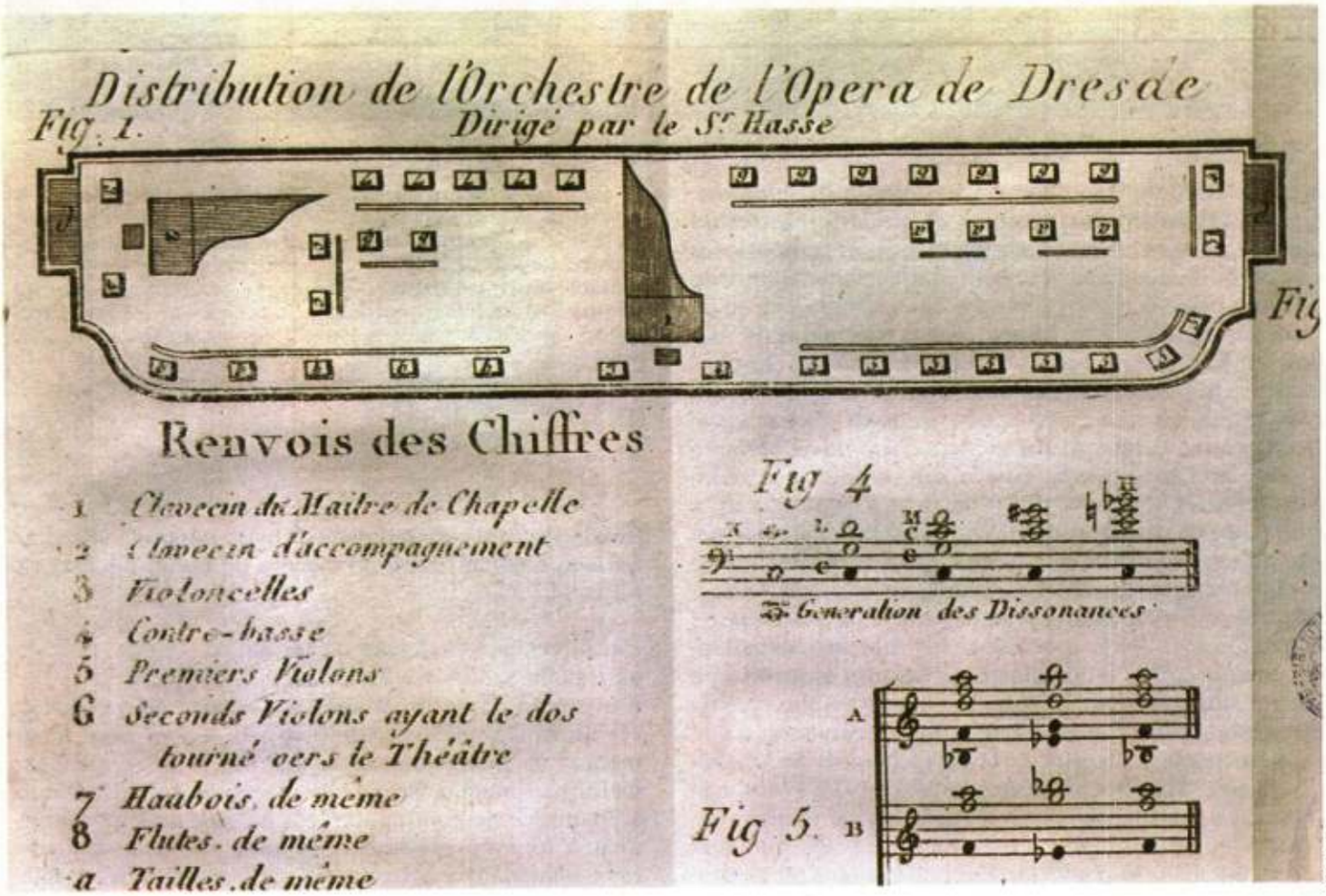
idéias. Rinaldo di Capua (1715-1771) e Giovanni Battista Sammartini (1700-1775) contribuíram, respectivamente, segundo Paul Henry Lang, para dar definição e importância ao segundo grupo temático e para dotar o ritmo de variedade. De acordo com Harold Truscott, o segundo deles, que teve Gluck entre os seus alunos, é o pai da difícil arte da mudança real de tonalidade. Nas suas obras da maturidade, obtinha um segundo tema ou grupo temático por meio de uma elaborada evolução de harmonias cromáticas, de tal forma que se desembocava em nova tonalidade muito afastada da principal; estabelecia-se assim um claro antagonismo. Parece ter sido também o primeiro a realizar a chamada «recapitulação», que unia os dois temas ou grupos de idéias na tonalidade principal do andamento. Neste grupo de compositores cumpre citar igualmente o napolitano Niccolò Jommelli (1714-1774); independentemente das suas experiências operáticas (utilização do recitativo expressivo e supressão em muitas ocasiões do *da capo* das árias), foi hábil no emprego de longas frases e na aplicação do *crescendo*, processo dinâmico através do qual se varia gradualmente, do *piano* ao *forte*, a intensidade sonora de uma passagem. Foi justamente nele que se inspiraram os músicos de Mannheim e Viena.

Nesta última cidade, um dos centros musicais da época, nasceu Mathias Georg Monn, tido como o primeiro a escrever, cerca de 1740, uma sinfonia em quatro andamentos, um dos quais um minueto. Aperfeiçoou e sistematizou consideravelmente os avanços de Sammartini e tornou-se num dos mais diretos antecessores de Haydn. Embora menos originais, foram seus colegas Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) e o boêmio Johann Baptist Vanhal (1739-1813).

Boêmio também, tal como outros membros da famosa escola de Mannheim, era Johann Stamitz (1715-1757), que se mudou para esta cidade alemã em 1745. Sua inspiração e seu valor intuitivo e espontâneo, com as idéias próprias de um artista de Leste, contribuíram para desterrar o estilo rococó que então ali reinava. Nesse sentido, foi um renovador que dotou de humanidade a fria e racionalista música francesa. Seu trabalho foi muito importante para a consecução da desejada síntese entre a norma e a inspiração, entre a elegância e a expressividade, síntese que só se consolidaria com o aparecimento de Haydn e Mozart, criadores, juntos ou separados, de um estilo em que o expressivo e o elegante se associam indissoluvelmente.

Sob a proteção do príncipe eleitor Karl Theodor, grande amante das artes, que residiu na cidade de 1743 a 1778

A evolução para a forma sinfônica, em conjugação com o aperfeiçoamento de certos instrumentos, possibilitou a formação de conjuntos que satisfaziam as necessidades dos compositores do século XVIII. Na gravura apresentada embaixo, pode ver-se a distribuição da orquestra de câmara de Dresda por aquela altura. A orquestra de câmara (à direita) continua a ser um campo de experimentação para muitos compositores contemporâneos.



(indo depois para Munique, com músicos e instrumentistas), Mannheim converteu-se num grande centro musical de renome europeu. Ao lado de Stamitz puderam surgir outras figuras de assinalável importância e significado neste período. Podemos citar Ignaz Holzbauer (1711-1783), hábil na descrição dramática e na pintura da Natureza (música realmente descritiva), o que prova na sua Sinfonia em mi bemol, cujo último andamento se denomina *La tempestà del mare;* Alessandro Toeschi (1724-1788), inteligente no jogo e combinação temáticas; Christian Cannabich (1731-1798), substituto de Stamitz na direção da magnífica orquestra de Mannheim e mestre da orquestração; Anton Filtz (1733-1760), muitas vezes comparado a Pergolesi e muito afim de Stamitz nos seus processos sonoros. Mencionem-se também os filhos de Stamitz, Carl e Anton, excelentes músicos, sobretudo o primeiro, embora sua menor importância, cuja existência abarca até a primeira década do século XIX.

Como elementos independentes da escola de Mannheim, mas relacionados com ela em diversos aspectos, citem-se dois filhos de Bach: Carl Philipp Emanuel (1714-1788) e Johann Christian (1735-1782). O primeiro, que viveu em Hamburgo e criou uma série de sinfonias para cordas e contínuo, sobressaía pela sua violência expressiva, seu brilho e, às vezes, sua incoerência; em muitos sentidos, pode ser considerado um antecessor direto do Haydn da época do *Sturm und Drang.* O segundo, que ficou mais famoso, teve uma existência de certo modo paralela à de Händel: como este, nasceu na Alemanha, residiu na Itália e depois transferiu-se para Londres, onde faleceu. Influenciou muito Mozart pela sua hábil maneira de unificar o italiano — uma clara e transparente linha melódica — com o germânico. Era elegante, no sentido muito «rococó», e possuía o segredo do equilíbrio formal. Seus contrastes não eram tão violentos, tão dramáticos, como os concebidos por seu irmão Carl Philipp, mas sua música tinha mais encanto, embora fosse um pouco menos densa.

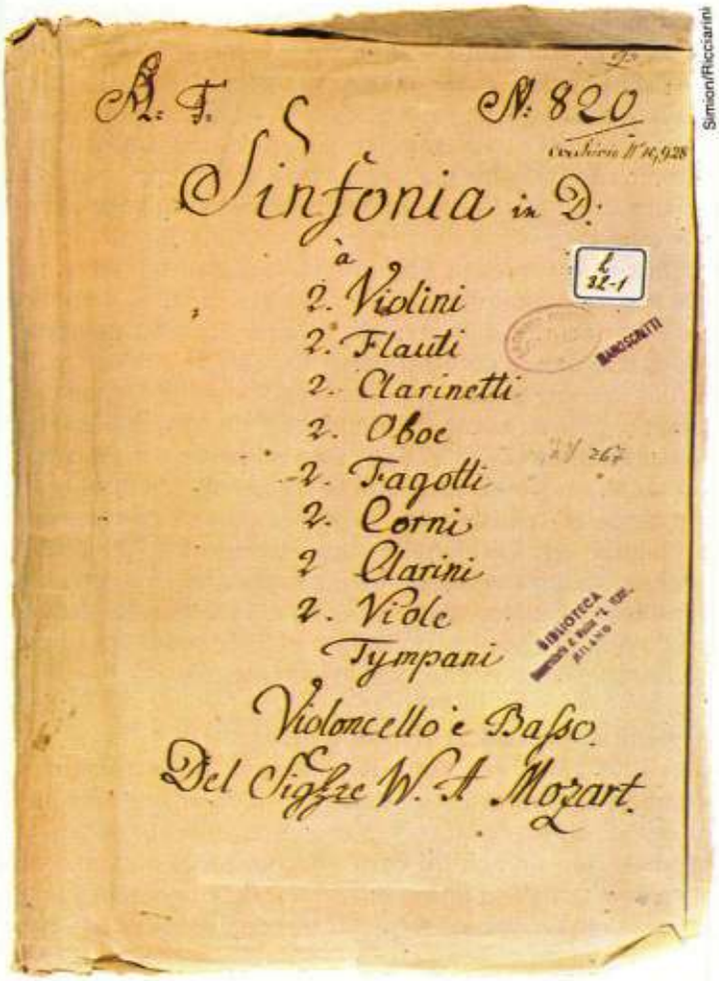
Claros expoentes de um clássico já quase definitivo, há que mencionar primeiro Franz Beck (1723-1809), nascido em Mannheim e discípulo de Johann Stamitz, que passou quase toda a vida em Paris. As suas Sinfonias Op. 3 (1762) são construídas em quatro andamentos. Depois, no grupo vienense, como continuador de Monn, assinale-se Joseph Starzer (1726-1787), provavelmente o mais original na obtenção de uma atmosfera dramática com a inserção de frases irregulares de três ou seis compassos.

Por sua vez, Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), também na linha vienense, foi um expoente, segundo uma dimensão artesanal, da habilidade em manejar os esquemas a que se chegara: encanto melódico, com um toque de humor, contraste tônica-dominante, etc.

A plenitude clássica: Haydn e Mozart

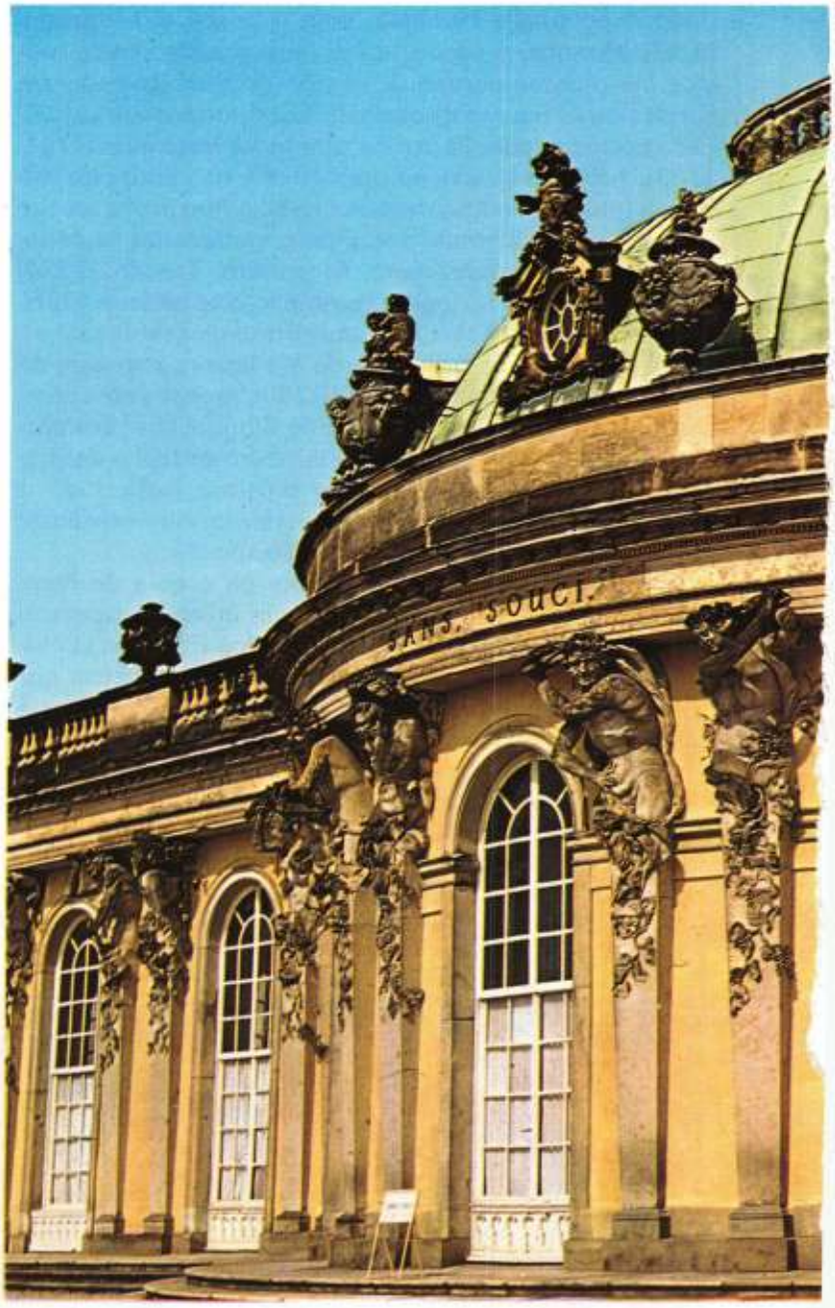
Cerca de 1770, ano em que as escolas de Mannheim e Viena se encontravam maduras antes do advento da plenitude de Haydn e Mozart, o esquema sinfônico ficara já estabelecido de acordo com a forma-sonata: exposição com dois temas ou grupo em diferentes tonalidades ligados por uma transição modulante, seguida de uma seção

ZEFA



Simion/Ricciarini

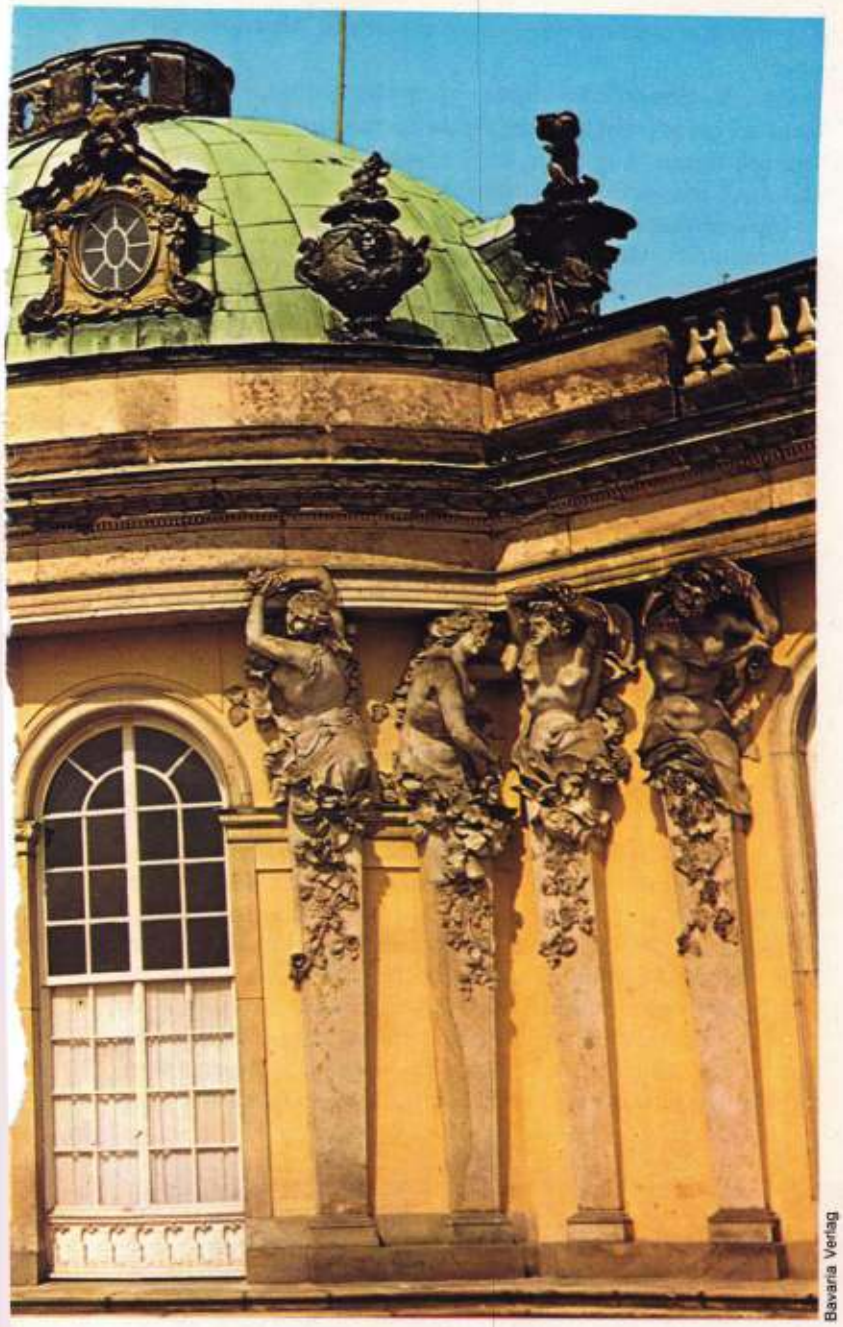
Simion/Ricciarini



As obras da plenitude de Haydn e Mozart, artífices da forma sinfónica, foram escritas, apesar das maiores possibilidades que a época oferecia, para reduzidos conjuntos. Isso pode ver-se nas partituras manuscritas de Mozart, Sinfonia em ré maior, e de Haydn, Sinfonia em mi bemol maior, cujas capas se reproduzem à esquerda.

média ou de desenvolvimento e uma recapitulação; em alguns casos, uma coda para fechar. Por esta época, a recapitulação raramente mostrava relação harmônica entre os dois grupos de temas.

No entanto, tudo estava preparado para a chegada destes dois músicos, que, a partir de 1770 ou 1775, começaram a produzir as obras que os distinguem como gênios decisivos da história da música e os convertem em personalidades capazes de realizar uma complexa síntese de diversos fatores, de uma evolução musical. Testemunhas de uma época em plena ebulição, souberam-na refletir e passaram para os seus pentagramas todas as contradições que a definiam. O longo caminho que parte das idéias do iluminismo *(Aufklärung)* impulsionadas por Voltaire ou Rousseau; os anseios de liberdade que — juntamente com muitos outros fatores de todo tipo — conduziriam à eclosão da Revolução Francesa; as correntes em parte contrárias, mas complementares, do *Sturm und Drang*, que preconizavam já os nacionalismos e situavam o artista acima de tudo, serviram de ponto de apoio, de orientação e de partida para a sua obra magna, que constitui um resumo e um corolário das linhas musicais que com o tempo iam-se desenhando, bem como dos elementos dispersos que pairavam no ambiente. A linguagem



Bavaria Verlag

A música converteu-se numa necessidade social nas cortes do século XVIII. Frederico II da Prússia mandou construir, perto do seu palácio de Potsdam, o pavilhão Sans-Souci —fotografia do exterior, em cima—, em estilo rococó francês e inspirado no Grand Trianon de Versalhes. Aí pôde dedicar-se à música e organizar os seus concertos.

musical trazida pelo estilo clássico, que alcançou a plenitude com aqueles dois autores, é, como já em parte se disse, a da tonalidade: passou do estático e imóvel para o dinâmico e gradual e permanentemente cambiante. Como refere Charles Rosen, do ponto de vista técnico conseguiu-se a perfeição no manejo das tríades ou acordes de três notas que partem da tônica, da clara e total separação da tônica e dominante e do uso da modulação que essa polaridade permite; modulação que implica a transformação da dominante em segunda tônica. Além disso, saliente-se a aptidão para articular todas estas modulações e mudanças numa linguagem fluida e plenamente dramática, com uma amplitude até então desconhecida. Isso permite saltar da expressão dos sentimentos dramáticos para a expressão e definição da *ação dramática* (o que leva a substanciosas inter-relações entre a forma-sonata e a ópera). Tornou-se então possível uma sintaxe do movimento dramático, o que conduziu à ruptura com as formas simétricas vigentes no barroco e ao aumento da tensão, muitas vezes promovida por um enfático e destacado regresso à tônica, pouco tempo depois de começado um determinado andamento. A preparação deste instante e o *suspense* que promove reforçam a tensão e aumentam a expectativa.

Há em Haydn, em cuja juventude estava já em curso —para que ele e Mozart lhe dessem forma definitiva— toda estrutura sinfônica do futuro, um notável domínio instrumental e um grande conhecimento dos diferentes mecanismos de reprodução sonora.

Os instrumentos são sempre utilizados da forma mais idônea, embora sempre descobrindo novos campos e modos de emprego. Convém não esquecer que Haydn esteve durante muitos anos ao serviço dos Esterházy, em cujo palácio tinha à sua disposição uma pequena mas magnífica orquestra, com a qual pôde fazer experiências. Haydn possuía amplo conhecimento da técnica de compor e notável habilidade harmônica para jogar e modular continuamente com os diferentes motivos.

Aliava-se a isso um extraordinário sentido de humor, uma grande capacidade para recriar temas do folclore popular e um fino olfato tímbrico. Realizadas fundamentalmente na sua época *Sturm und Drang,* cerca de 1765, na qual se enquadram diversas obras-primas, filhas em parte de Carl Philipp Emanuel Bach, suas explorações harmônicas constituem outro dos seus traços essenciais.

Mozart, embora coincidindo com Haydn em muitos pontos, era muito diferente. Suas precoces experiências da infância no campo sinfônico emanam diretamente da linha italiana, filha dos napolitanos. Suas primeiras realizações neste capítulo —como as correspondentes de Haydn— constam dos três característicos tempos em sucessão rápido-lento-rápido. A frescura e clareza das linhas, a graça dos acentos e a inspiração melódica estão presentes nas primeiras sinfonias do salisburguês, ainda diretamente tocado pela transparência «mediterrânica», que o levou a utilizar os processos típicos dos compositores transalpinos, como o *ritornello,* repetição temática que volta uma e outra vez ao longo de uma composição determinada, sem que se produza nela qualquer tipo de variação.

Posteriormente, já com o esquema sinfônico de quatro tempos, as sinfonias mozartianas vão-se sucedendo como conseqüência lógica da assunção das tendências italianas e das nitidamente germânicas, tocadas pela graça e a inspiração do músico.

Há uma circunstância vital que diferencia claramente Mozart de Haydn. Enquanto este teve uma existência bastante plácida —o que não significa isenta de vivências—, sem problemas para se dedicar à composição, aquele, depois de uma infância relativamente feliz —embora sob a férrea disciplina do pai—, teve muitas dificuldades em subsistir e muitas divergências com o arcebispo Colloredo, autoridade salisburguesa de quem o músico dependia. Em Viena, além dos problemas matrimoniais, passou também por diversas preocupações. Sua existência

— interrompida prematuramente pela morte, em 1791 — foi insegura; poucas vezes alcançou êxitos autênticos e absolutos. Tudo isso e as características das suas idiossincrasias fazem que as músicas destes dois gênios sejam diferentes embora coincidindo em muitas coisas. Em Mozart encontramos maior profundidade expressiva, equilíbrio clássico reforçado por traços de um romantismo prematuro, maior pureza de sentimentos, significativa delicadeza de flexões e mais ampla e pronunciada efusão poética; ele acrescenta à plenitude e equilíbrio da forma sinfônica clássica de Haydn traços emocionais e colorido expressivo, reveladores de uma alma mais inquieta e preocupada. Sua música está cheia de claros-escuros, de contrastes e de vida interior muito rica. Por isso, pode dizer-se que o sinfonismo haydniano é mais direto, são e vital, com numerosos traços de humor e com a habitual integração da temática popular, sem esquecer, claro, as sombrias pinturas da época *Sturm und Drang*. A orquestra é brilhante, plena de cor e suculenta. Mozart é menos «sorridente», porém mais «gracioso», e possui uma paleta de cores mais densa e contrastada, mais rica e matizada: descreve num amplo quadro estados de espírito e sentimentos que vão do riso ao pranto, da alegria à dor. Sua escrita, em traços gerais, é mais «vocal», o que concede à sua música instrumental uma dimensão aérea, fluida e grácil.

Com o musicólogo inglês Frank Henry Shera podemos fixar as características gerais da forma sinfônica clássica em plenitude, à qual os dois compositores anuíram, pelos seus respectivos caminhos, entre 1780 e 1795.

No que respeita à estrutura geral das obras, Haydn utiliza com freqüência uma introdução lenta, o que é invulgar em Mozart, que, mesmo assim, emprega esse método em duas das suas obras mais importantes: a Sinfonia n.º 38, «Praga», e a Sinfonia n.º 39, em mi bemol maior. Esta lenta introdução, normalmente um *Adagio*, serve para Haydn realizar uma prospeção harmônica que de certo modo antecipa o caráter do *Allegro* subseqüente, primeiro andamento real. Este costuma estar escrito em $^4/_4$, e mais raramente em $^3/_4$ ou $^6/_8$. A primeira idéia temática aparece escrita na tônica e a transição para a tonalidade contrastante pode começar com uma repetição incompleta do tema inicial ou com uma idéia inteira ou parcialmente nova quando se alcança a nova tonalidade. Via de regra, Mozart apresenta o segundo grupo com um tema *cantabile*, acompanhado de outros subsidiários. Haydn abre freqüentemente este segundo grupo com a primeira idéia numa tonalidade inesperada. A conclusão da exposição afirma os novos pressupostos harmônicos. No desenvolvimento, ambos os compositores utilizam figuras provenientes do material anterior e trabalham-nas cada um no seu estilo. O regresso à tônica para iniciar a recapitulação oferece tanto a um como a outro a possibilidade de aplicar o seu talento sutil. Haydn, por exemplo, num indubitável rasgo de humor, às vezes apresenta o primeiro tema numa tonalidade estranha antes de a tônica ser restabelecida; Mozart aplicou este processo na sua Sinfonia n.º 41, «Júpiter». No entanto, o compositor salisburguês sobressai neste campo pelo seu exotismo e

Depois da estréia vienense de As Bodas de Fígaro, *em maio de 1786, Mozart recebeu com grande alegria notícias de Praga, onde «toda a gente interpretava, cantava ou assobiava o* Fígaro». *Nos finais desse ano compôs, em Viena, a Sinfonia n.º 38,* Praga. *No ano seguinte foi convidado para o palácio de Thun, em Praga, onde foi alvo de um caloroso acolhimento. Embaixo: vista da cidade cerca de 1780.*

Simion/Ricciarini

Bulloz

Entre junho e agosto de 1788, Mozart compôs as suas três últimas sinfonias, provavelmente pensadas para uma série de concertos, num período da sua vida em que a penúria económica o oprimia. A terceira foi a Sinfonia n.º 41, em dó maior, «Júpiter» cuja grandeza majestosa justifica o nome que lhe foi dado pela posteridade. Em cima, Júpiter e Antíope, *de Jean-Auguste Ingres (1780-1867).*

pelo fino cromatismo das progressões. Depois, Haydn costuma reescrever a exposição, acrescentando em seguida a coda, normalmente concisa. Mozart é mais tradicional na construção dos andamentos lentos, que tendem em geral para a forma-sonata. Haydn investiga em múltiplas direções, e, assim, encontramos nos seus segundos andamentos árias de ópera, canções, temas com variações, duplas variações, concertos com solista, rondós, melodias de hinos com repetições variadas (às vezes, também a ordem dos tempos se altera, passando o segundo, lento, para o primeiro lugar, o que sucede nas sinfonias que de certo modo se ajustam ao esquema de sonata *da chiesa*).

Mozart inclina-se mais para a simetria nos minuetos, aplicando um *tempo* moderado, enquanto Haydn já estabelece as bases para o futuro *Scherzo,* introduzindo temas normalmente de tipo folclórico.

Há duas formas características de *Finales:* a sonata e a sonata-rondó. Estes últimos andamentos de Haydn possuem uma alegria rústica, enquanto os de Mozart se movem entre o *pathos,* o brilho e a grandeza. Já se falou um pouco sobre a cor da orquestra dos dois músicos. Devem salientar-se a maior sensibilidade e a maior finura mozartianas, apoiadas muitas vezes na possibilidade de contar com orquestras mais amplas (em Mannheim ou em Munique e também em Viena) do que aquela normalmente utilizada por Haydn, com pouco mais de vinte instrumentistas. Foi a partir das suas experiências londrinas — tendo em conta que a orquestra de Johann Peter Solomon possuía quarenta músicos — que Haydn refinou sua linguagem, até então mais áspera, embora cheia de achados tímbricos e de audácias no âmbito dos intervalos.

Beethoven

Pode dizer-se, com Basil Lam, que a obra de Beethoven «é a consumação de um método fundado não sobre temas, nem sobre a polifonia, mas sobre a força gerada nas tensões harmônicas». A norma clássica aplicável é o modo maior em união com a tríade maior. Em suma, significa levar às últimas conseqüências os sistemas harmônicos esboçados durante todo o século XVIII e que conduziram ao estabelecimento de uma linguagem dramática

peculiar, que partia da sujeição à forma-sonata. De início, Beethoven, sem nunca perder o norte marcado por Haydn e Mozart — embora admirasse muitos outros compositores anteriores, como Händel, ou coetâneos, como Cherubini —, situou-se claramente num classicismo bastante confortável. As estruturas formais de Haydn foram adaptadas por ele não só no que respeita ao mundo sinfônico, mas também ao de câmara ou ao instrumental. O equilíbrio entre desenvolvimento harmônico e desenvolvimento temático, tão típico em Haydn e Mozart, perde-se por vezes no Beethoven da primeira fase, no qual os contrastes temáticos e a transformação parecem pesar mais do que qualquer outra coisa.

Com o tempo, o músico de Bonn foi ampliando a clássica polaridade tônica-dominante e realizando prospeções harmônicas com notável liberdade, embora esta não se ajuste realmente aos padrões com que haviam de atuar os músicos românticos. Esses seguiram uma linha diferente, afastada das premissas clássicas nunca abandonadas por Beethoven, que cultivou com afinco as tonalidades secundárias e as colocou como autênticas dominantes. Esta busca contínua, a amplitude das suas arquiteturas, a extensão dos seus desenvolvimentos, as fricções temáticas — reconduzidas por ele para primeiro plano —, a intensidade do sentimento, a dialética geral do seu discurso, tornaram parte da sua produção freqüentemente autobiográfica e «difícil» para o público do seu tempo apesar do seu claro humanismo. A isso juntavam-se a aspereza e a violência de texturas e pouco refinada utilização dos timbres.

Fiel aos modelos clássicos, Beethoven manteve a estrutura tradicional em quatro andamentos ao longo das suas nove sinfonias. As características fundamentais do seu sinfonismo podem ser assim resumidas:

Unidade. Cada uma das obras, desde a 1.ª à 9.ª, possui coerência interna muito forte, acentuada, por vezes, pela ligação entre andamentos (os dois últimos da 5.ª, os três últimos da 6.ª).

Introdução. Seguindo o exemplo de Haydn, a 1.ª, 2.ª, 4.ª e 7.ª Sinfonias de Beethoven abrem com um preâmbulo lento. A 5.ª, 6.ª e 8.ª carecem dele. A 3.ª tem dois acordes introdutórios e a 9.ª uma breve passagem de dezesseis compassos.

Relações temáticas. Ao contrário do que Haydn às vezes fazia, o músico de Bonn normalmente não relacionou, do ponto de vista temático, o segundo grupo ou tema com o primeiro. Seus desenvolvimentos são bastante extensos, em especial o da 3.ª Sinfonia, que, além disso, introduz um novo tema.

Recapitulações. Em geral semelhantes às de Mozart; suas codas, algumas muito extensas, assemelham-se, segundo Vincent d'Indy, a «desenvolvimentos terminais».

Segundo andamento. Costuma ser o típico *Adagio* ou um *Andante* e, por exceção, na 8.ª Sinfonia, um *Allegretto scherzando.* Na 7.ª temos um *Allegretto.*

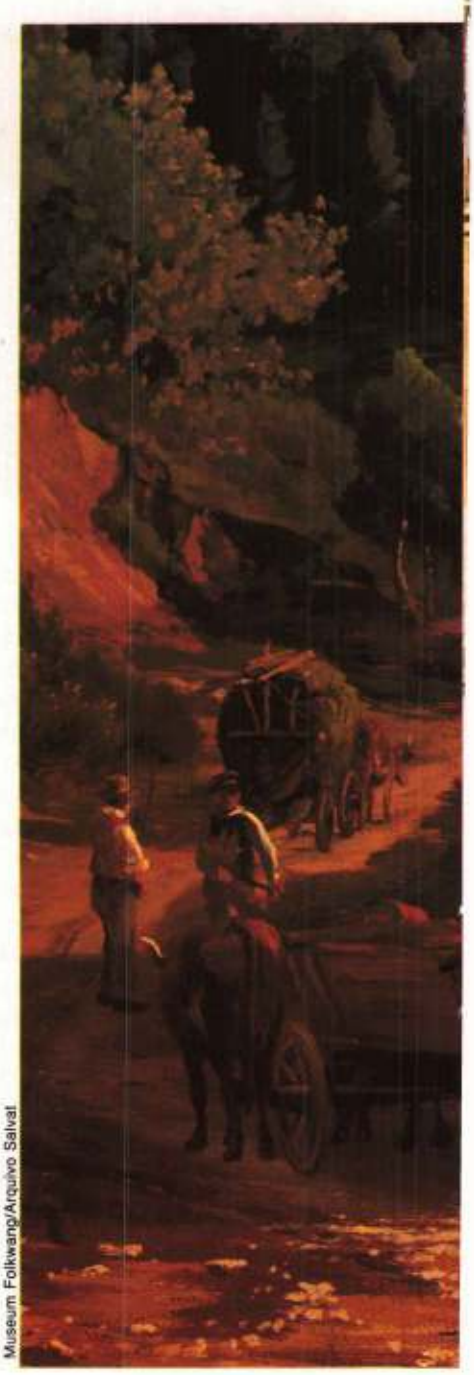
Terceiro andamento. Seguindo o que Haydn já esboçara, Beethoven criou o autêntico *Scherzo,* andamento de notável impulso, em compasso ternário.

Quarto andamento. Nas sinfonias de Beethoven, este tempo tende a transformar-se na cúpula do edifício sinfônico, adquirindo uma notável importância que já se prenunciava na Sinfonia «Júpiter», de Mozart, e que, em regra, não existia na sinfonia vienense. Com exceção dos finais da 1.ª e 4.ª Sinfonias, que se inscrevem na tradição, os restantes, salvo talvez a 6.ª também, possuem uma tensão e um clímax incontestáveis.

Schubert

Se existiram e existem dúvidas quando à integração de Beethoven no estilo clássico — na realidade, seu humanismo, mais do que sua linguagem, já está voltado para o romantismo — maiores ainda são as que se levantam a respeito de Schubert; dificilmente ele poder ser rotulado de clássico puro e, em certa medida, deve ser considerado um compositor de transição. Para Rosen, Schubert, por um lado, é o mais significativo percursor do novo estilo romântico e, por outro, o maior exemplo de compositor pós-clássico.

No que respeita ao *lied,* campo em que foi um autêntico criador, os princípios de que partiu são inteiramente novos. Neste gênero, a clássica idéia de oposição dramá-



Museum Folkwang/Arquivo Salvat

A Paisagem, *de Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863), que apresentamos à direita, oferece-nos o cenário que permite imaginarmos o Beethoven que percorria os prados em volta de Viena e tomava notas no seu caderno enquanto no seu espírito começavam a ganhar vida as ideias daquela que seria a Sinfonia em fá maior, op. 68,* Pastoral. *As observações recolhidas naqueles passeios parecem mostrar como, em cada aspecto da Natureza, o músico captava uma mensagem de algo que lhe parecia mais elevado, mais belo e mais intenso do que a vida do homem e que, em certa ocasião, exprimiu numa frase: «Quem poderá, algum dia, expressar tudo isto?»*

tica e resolução está superada. «O movimento dramático é simples e indivisível.» Em contrapartida não se pode dizer o mesmo das suas composições sinfônicas, cuja maioria obedece às normas clássicas, aquelas com que trabalharam outros autores coetâneos, como Hummel, Weber e até o jovem Beethoven. Nelas, as relações temáticas seguem, por vezes de maneira muito cândida, as premissas estabelecidas por Haydn ou Mozart. Além disso, o valor melódico e a fluidez fraseológica que Schubert possuía têm uma importância muito maior do que a estrutura dramática, do que a ordenação temática ou do que os fatores modulantes (que tinham, sim, extraordinária relevância nos seus *lieder*). Só nos vemos em face do romantismo — na realidade já estamos nele — nas suas últimas composições para grande orquestra, as Sinfonias n.º 8, *Incompleta,* e a n.º 9, *A Grande.*

As seis primeiras sinfonias foram entendidas como experiências, tenteios do compositor, em obediência ao modelo clássico. Mas estas experiências já servem para estabelecer algumas das características essenciais do músico no que se refere, em particular, ao seu sentido da cor orquestral e ao seu tratamento do segundo grupo temático. Aqui, Schubert aplica por norma uma tonalidade diferente da da dominante ou relativa maior, quando o ortodoxo, do ponto de vista clássico, era precisamente trabalhar com base naquela. Isso motiva uma exposição sobre três tonalidades, o que incide, é claro, sobre o desenvolvimento e a recapitulação.

Os andamentos lentos, excetuando o da 2.ª Sinfonia, costumam ser líricos, à maneira de *lied,* em forma ternária. Os terceiros, escritos em tempo rápido, são à maneira de *Scherzo,* embora só seja designado por este nome o da 6.ª Sinfonia. Beethoven é, sem dúvida, o modelo para o Minueto da 4.ª. Normalmente de corte popular, os trios possuem um indubitável encanto. Os últimos andamentos acentuam enfaticamente os ritmos. □

Obras representativas

Capítulo 26
Alguns exemplos de sinfonias clássicas

Sinfonia em ré maior, Op. 18, n.º 4, de J. C. Bach
Esta obra, datada de 1781, foi composta para duas flautas, dois oboés, duas trompas, fagote, cordas e baixo-contínuo. Insere-se plenamente no período clássico e, pela sua estrutura geral, colorido e instrumentação, pode ser também considerada muito vizinha do estilo rococó (um rococó tardio no entanto). Dela emana uma plenitude sonora muito mozartiana. Numa edição posterior a 1781, feita em Amesterdam, acrescentaram-se aos instrumentos citados timbales e trombetas, que não têm carácter obrigatório.

O andamento inicial, um decidido *Allegro com spirito*, assemelha-se, pelo seu súbito arranque, pela sua primeira «arcada», à Sinfonia «Paris», K. 297, de Mozart, escrita em 1778, ou seja, três anos antes. A comparação com esta obra faz ressaltar o conservadorismo e o «classicismo» a todo o transe que, dentro da sua arte galante, refinada e muitas vezes inspirada, caracterizavam Johann Christian Bach. O primeiro tema, simples e direto, é repetido e repisado, até alcançar o seu ponto culminante num *fortissimo* que conduz à tonalidade dominante. O segundo motivo, gracioso e *cantabile*, enunciado pelas cordas, dá lugar de novo ao primeiro, que se escuta de forma variada. Há, em seguida, um breve desenvolvimento e depois dele alguns compassos rápidos, repetições vertiginosas dos violinos, aparecimento da tonalidade paralela de si menor e, finalmente, uma cadência a cargo dos instrumentos de sopro. Volta a aparecer o primeiro tema, que dá lugar à repetição correspondente.

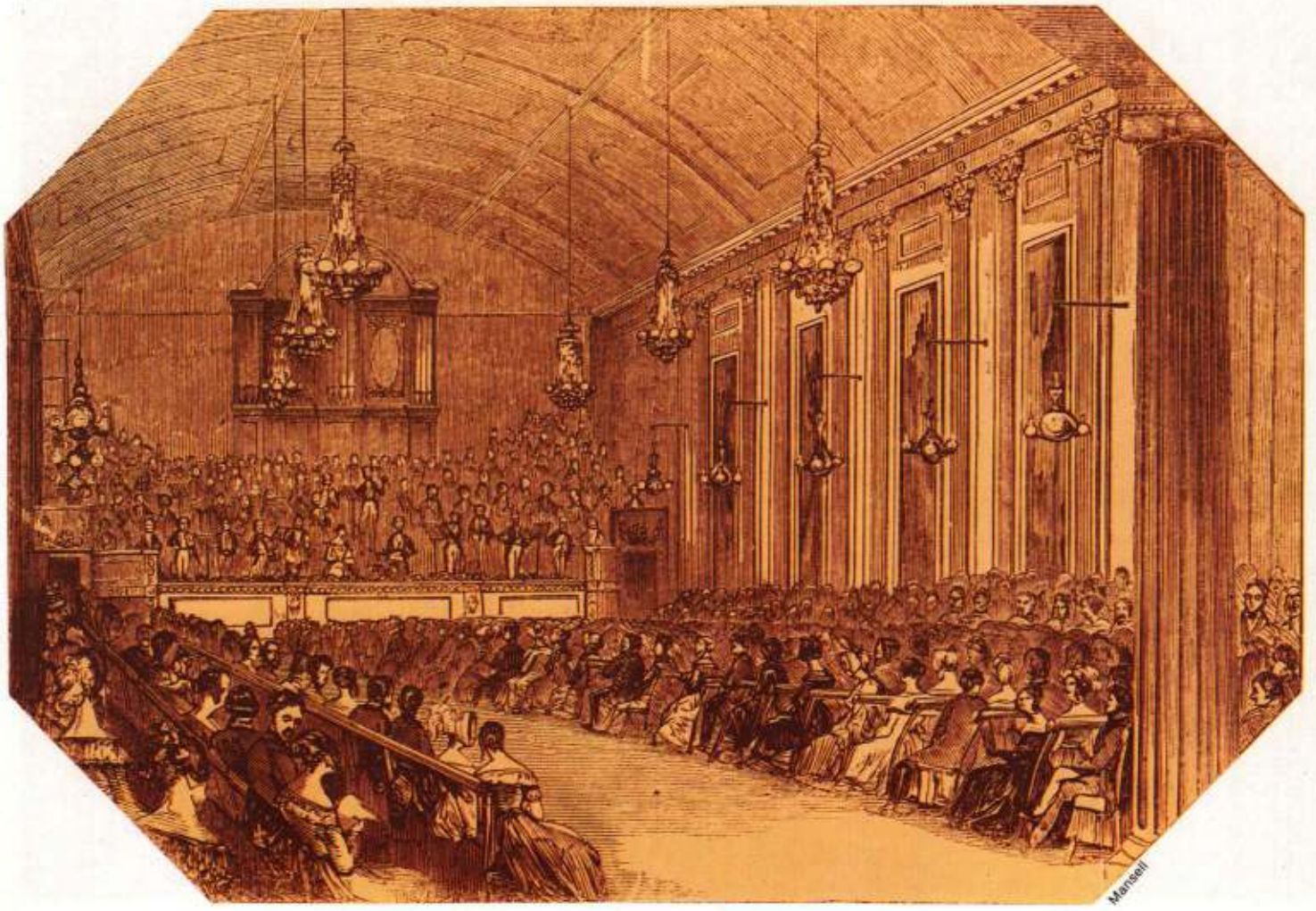
O tema do *Andante* fora já utilizado anteriormente pelo compositor na abertura da sua ópera *Temístocles*. Trata-se de uma peça de caráter pastoral, em que as cordas dialogam com as flautas e o fagote. Respira-se uma atmosfera tranqüila, idílica e transparente.

O terceiro andamento é um clássico Rondó, animado, dinâmico e ágil, que surge, no entanto, levemente velado pelo aparecimento de um passo em ré menor, insuficiente para fazer desaparecer o sorriso.

Sinfonia n.º 104, em ré maior, «Londres», de Haydn
Nesta peça, composta em 1795, última das escritas pelo compositor e última também das denominadas «Sinfonias Londres», reúnem-se perfeição formal e técnica instrumental. Nada mais distante desta obra — apesar dos seus evidentes rasgos de humor — do que o que se convencionou chamar o simples entretenimento. É um bom exemplo e resumo da arte puramente clássica, equilibrada, sã, vital e profunda de Haydn.

O primeiro andamento começa com um *Adagio* em ré menor, que utiliza já parte do material do *Allegro* subseqüente. A orquestra em pleno entoa um rítmico motivo constituído pela sucessão semí-

Salas como a Hannover Square, que reproduzimos embaixo, foram palco dos concertos de Haydn, antes de este ter abandonado Londres, quando do seu regresso definitivo a Viena, em 1795. Neste ano, Haydn estreou as suas três últimas sinfonias, entre as quais a Sinfonia n.º 104, em ré maior — a última —, chamada Londres.



nima-colcheia-fusa-mínima, que seria utilizado posteriormente por Schumann (começo da sua 2.ª Sinfonia) e Bruckner (começo da 4.ª Sinfonia), motivo que é desenvolvido melodicamente pelo primeiro-violino e o oboé. O *Allegro,* de direto sabor, não deixa de se mostrar velado por certa melancolia. Os dois motivos que configuram o primeiro tema aparecem respectivamente nos compassos dois e três. Vejamos só no caso dos primeiros e segundos-violinos:

O primeiro deverá ter uma grande importância no decurso da exposição e da recapitulação. O segundo há-de ser a única base da seção de desenvolvimento, sem que por isso exista nesta o esperado tema lírico. A segunda parte da exposição é construída repetindo e desenvolvendo o primeiro tema com a junção de uma nova idéia rítmica. A recapitulação é constituída não por uma simples repetição, mas por um desenvolvimento dos seus primeiros principais motivos.

O segundo andamento, *Andante,* em sol maior e compasso de $^{2}/_{4}$, está escrito em três seções, a terceira das quais se baseia na frase de abertura da primeira, constituída por quatro frases irregulares nas cordas, com uma figura acrescentada de notas repetidas descendentes. A orquestra em pleno é utilizada no troço central, no qual abundam as modulações. A terceira parte é uma repetição enriquecida da primeira, com novas figuras de acompanhamento e melódicos embelezamentos. O andamento conclui com uma coda calma e expressiva.

O *Minuetto,* escrito na tonalidade principal, começa com uma frase fortemente acentuada, com efeitos sincopados (uma quinta ascendente). Há pouco da tradicional suavidade do minueto e já podemos entrever aqui a energia do *scherzo* beethoveniano. Por contraste, o trio é sereno e encantador. Refira-se, como curiosidade nele, a utilização de um intervalo de terceira menor, atitude em princípio surpreendente, já que aparece escrito, logicamente, contra o que era de esperar, em si bemol maior. O violino e o oboé são os seus introdutores.

Um *Allegro spiritoso* serve de *Finale.* Tem o caráter de um rondó, embora sua estrutura seja, como a do primeiro andamento, a de uma sonata com desenvolvimento. Dois temas se reúnem aqui: o primeiro de caráter folclórico e o segundo lírico e contrastante, constituído por uma lenta melodia cantada pelas cordas, imitadas pelo fagote. O desenvolvimento realiza-se a partir da alternância dos dois temas. Uma breve coda, baseada no primeiro tema, conclui a obra.

Sinfonia n.º 39, em mi bemol maior, K. 543, de Mozart

As três últimas sinfonias mozartianas, a n.º 39, em mi bemol maior, K. 543, a n.º 40, em sol menor, K. 550, e a n.º 41, em dó maior, K. 551, «Júpiter», compostas em 1788, constituem um tríptico de grandeza incomparável. São três autênticas obras-primas, muito diferentes entre si, criadas no incrível espaço de seis semanas. Para o musicólogo inglês Julius Harrison, compõem uma «trilogia de felicidade, harmonia e força; contêm em si a quinta-essência da arte sinfônica, perfeitos modelos para todos os tempos, tanto arquitetônica como emocionalmente». A sinfonia em mi bemol maior foi estreada em Viena, a 26 de Junho de 1788. Hans Keller vê um direto antecedente dela na Sinfonia n.º 12, K. 110, especialmente no *Allegro* inicial, escrito em $^{3}/_{4}$. Trata-se de uma obra de extraordinária perfeição clássica que se liga, diretamente, como afirma Einstein, com *A Flauta Mágica,* estreada três anos depois e por isso relacionada com as idéias franco-maçônicas que o compositor perfilhava. Os acordes iniciais, dotados de estranha luminosidade, têm, sem dúvida, este significado. A obra tenta, evidentemente, expressar o otimismo no esforço e a perseverança com que o maçom deve contribuir para a realização da esperança de todos e de cada um.

Como a Sinfonia n.º 36, «Linz», e a n.º 38, «Praga», a n.º 39 inicia-se com uma lenta introdução dotada de uma grande tensão harmônica e de um rico cromatismo. O frágil primeiro tema tem o caráter de um minueto, um ar de inquietação em breve dissipado pelo segundo, que irrompe exultante, com um jeito de marcha infantil. Com tudo isto se combinam outros materiais, tais como fragmentos das escalas da introdução. Nos três últimos compassos do desenvolvimento aparece um expressivo conjunto de instrumentos de sopro que proporciona um ambiente de serenata. Uma coda, com uma explêndida fanfarra, culmina o andamento.

O tema do *Andante,* em lá bemol, tem um caráter de marcha. Keller descreve-o como um exemplo típico de irregularidade mozartiana (alternam frases de compasso e meio e de dois compassos e meio), enquadrada numa simétrica parcela (o compasso de $^{4}/_{4}$). Assistimos a uma longa progressão interrompida de quando em quando por tons sombrios. O canto não pára de avançar, apesar dos obstáculos: entre eles, um agitado e desafiante tema a cargo dos instrumentos de sopro. Quando parece que o doce motivo cantado pelas cordas vai voltar, um passo imitativo nas madeiras atrasa a sua chegada. Dois acordes violentos terminam, quase brutalmente, o trecho.

O *Minuetto* é vivo, afirmativo, marcado por um ritmo incessante. Sobressai o seu trio contrastante pelo emprego do

Lauferwasser

Embaixo: Carl Böhm (1894-1981), regente austríaco. Embora o seu repertório tenha sido muito amplo, aparece sempre associado, e por esta ordem, a Mozart, Wagner e Richard Strauss. Gravou todas as sinfonias de Mozart, alguns dos seus concertos, três versões de Così fan tutte, *três de* Don Giovanni, *etc.*

segundo andamento (uma indubitável originalidade) numa figura de acompanhamento que antecipa certos trios de Schubert. A efusão, o lirismo e a transparência predominam.

O *Finale,* que mostra um indispensável caráter dramático — de comédia dramática —, desenvolve um único tema e enlaça, em certo sentido, com o andamento inicial da Sinfonia n.º 35, «Haffner». A forma é a de sonata, que vai pouco a pouco desenvolvendo, a partir do monotematismo, um politematismo que regressa depois ao desenho monotemático base. Encontramos notável influência de Haydn e também, segundo Keller, relações com o que, em 1791, será a abertura, também monotemática e em forma-sonata, de *A Flauta Mágica.*

3.ª Sinfonia, em mi bemol, op. 55, de Beethoven

Esta obra representa o início de uma nova via dentro da produção beethoveniana, anunciada pelo próprio compositor a Wenzel Krumpholz em 1802; data de 1805 e utiliza uma ampla orquestra para a época (embora a estréia tivesse de se realizar com pouco mais de trinta músicos). Uma de suas originalidades instrumentais é incorporar, provavelmente pela primeira vez na história da música, uma terceira trompa para enriquecer as passagens em *tutti,* e em especial para desempenhar um importante papel no *Scherzo.* A obra foi a princípio dedicada a Napoleão, que para Beethoven constituía um símbolo da liberdade e da revolução. Mas a dedicatória foi retirada pelo músico em 1804, quando Napoleão foi coroado imperador. A admiração convertera-se em animadversão.

No primeiro andamento, *Allegro,* dois enfáticos acordes de tônica iniciam a obra e abrem a entrada dos violoncelos, que anunciam, na mesma tonalidade, uma longa frase que constitui o primeiro tema. Após a repetição, realizada de forma alterada, alcança-se o segundo grupo temático sem que se tenha verificado qualquer tipo de modulação, contra o que se poderia esperar, tendo em conta a estrutura do trecho. Para Sir George Grove, este primeiro tema é parente próximo e antecedente do primeiro da 2.º Sinfonia de Brahms e mantém conexões rítmicas com o *Scherzo* da 9.ª Sinfonia de Schubert. No entanto, uma das conexões mais claras, quase literal nas suas primeiras notas, é a que mantém com o tema da abertura de *Bastien und Bastienne,* de Mozart. O segundo grupo está dividido em duas seções: a primeira delas, em contraste com a anterior, é muito simples: uma sucessão de frases de três notas repetidas por diferentes instrumentos, que se liga a uma seção de caráter vívido. Em seguida dá-se lugar ao segundo tema propriamente dito, que aparece realmente tarde, na tonalidade de si bemol. É constituído por uma linha de singular beleza,

A 3.ª Sinfonia, em mi bemol maior, de Beethoven, deveria ter-se chamado Bonaparte, *mas a decepção que a coroa imperial de Napoleão provocou no músico converteu-a em* Heróica. *Embaixo:* Napoleão Recebe as Chaves de Viena, *obra de Girodet-Trioson.*

Arquivo Salvat

exposta pelos instrumentos de sopro. Posteriormente há uma frase escrita no ritmo do tema inicial e, por último, para encerrar a primeira metade do andamento, nove compassos em *fortissimo*. No desenvolvimento, que utiliza material já conhecido, nada é igual, pela variedade dos clímaces e pelas remotas modulações. É de salientar o passo em que aparece um arpejo de tônica contra a harmonia dominante, muito pouco antes da recapitulação; um passo em que a trompa anuncia as primeiras quatro notas do tema inicial em mi bemol, enquanto os dois violinos estão a tocar em si bemol e em lá bemol. Esta configuração desrespeitava as regras da harmonia da época, pelo que o troço foi inclusivamente modificado para que «soasse» melhor aos ouvidos tradicionais. Depois da recapitulação, realizada com profundas modificações, começa uma extensa coda de cento e quarenta compassos que constitui, por si só, um autêntico monumento. Inclui referências diretas ao desenvolvimento e configura-se na realidade como um novo desenvolvimento.

O segundo andamento, *Adagio assai,* é uma marcha fúnebre, iniciada em dó menor, com um tema processional anunciado *sotto voce* pelas cordas e que se repete imediatamente, com comentários do oboé e com apojecturas rítmicas das trompas e dos fagotes. Aparece depois um segundo tema, em mi bemol maior, de caráter melódico, que proporciona uns instantes de consolação. Mais tarde, depois de um belo *intermezzo* na tonalidade maior, volta-se à menor e recomeça a marcha, a desembocar numa fuga, em fá menor, que não deixa de ter um caráter religioso (o funeral do herói). Os metais clamam e parecem chamar o Juízo final. Regressa-se ao princípio, no meio de completa obscuridade, iluminada de quando em quando pela voz dos primeiros-violinos. Os compassos finais, cheios de rupturas e silêncios, são profundamente patéticos.

No *Scherzo* regressa-se à tonalidade-base. O contraste com a marcha fúnebre é enorme logo desde o começo, *Allegro vivace,* sempre *pianissimo* e *staccato*. O clímax chega com uma passagem sincopada, em que, por duas vezes, intervém toda a orquestra em uníssono. O trio está a cargo das três trompas e tem certo caráter cinegético e rústico.

O último andamento consiste numa série de variações livres sobre um tema do próprio Beethoven, extraído da sua música para o bailado *As Criaturas de Prometeu,* já utilizado anteriormente nas suas Variações para piano, op. 35. Depois de uma passagem introdutória de onze compassos, produz-se uma pausa na dominante, e as cordas, em oitavas e *pizzicato,* expõem o baixo da melodia. Os primeiros oito compassos são repetidos, com o emprego de ecos humorísticos. As duas primeiras variações têm um caráter contrapontístico. Na terceira, a melodia é exposta pelos oboés e clarinetes com acompanhamento do primeiro-violino. A seguinte é um *fugato* que contém uma seqüência caracterizada pelo emprego de acordes dissonantes e que acaba com uma reintrodução muito engenhosa do tema. Depois de uma série de arpejos e escalas na flauta, aparece o que se poderia considerar uma «segunda idéia», harmonizada enfaticamente e com um ar de marcha. A melodia regressa em *dolce,* em dó maior, e, alternando com o tema do baixo, dá lugar a um novo *fugato.* Em *Poco andante,* é apresentada uma nova variação do tema original, dando lugar ao oboé, que, numa passagem ricamente harmonizada por clarinetes e fagotes, expõe uma longa melodia inteiramente nova. O tema vai aparecendo de forma gradual no resto da orquestra e contribui para edificar um esplêndido momento. O *Poco andante* encerra, por meio dum poderoso cheio orquestral, com chamadas dos instrumentos de sopro, que recordam certas partes da marcha fúnebre. Uma curta coda, marcada *Presto,* conclui brilhantemente a obra.

5.ª Sinfonia, em si bemol maior, D. 485, de Schubert

Esta sinfonia, definida por Stefan Kunze como «Mozart à maneira de Schubert», representa um feliz equilíbrio entre a estrutura sinfônica clássica e a essência do estilo de Schubert, sem dúvida claramente projetado para o romântico. A obra foi estreada no Outono de 1816. A estrutura é, evidentemente, clássica: quatro andamentos na ordem tradicional, com emprego de uma orquestra semelhante à da primeira versão da Sinfonia n.º 40, em sol menor, de Mozart, na qual não intervêm nem clarinetes, nem trombetas, nem timbales. E não é esta a única coincidência que apresenta com a partitura mozartiana.

Depois de haver composto a sua 5.ª Sinfonia, em 1816, Schubert, que na época dava aulas na escola de seu pai, abandonou estas funções e optou pela liberdade e insegurança do artista. Em cima, medalha de Schubert, cunhada em 1909.

Após quatro compassos introdutórios (esta sinfonia é, com a *Incompleta,* a única de Schubert que não tem uma introdução lenta, no estilo tradicional de Haydn), nos quais sobressai uma frase descendente *staccato* dos violinos, o primeiro andamento, *Allegro,* inicia-se com um vivo, juvenil e alegre motivo, que proporciona um constante jogo de diálogo entre os vários instrumentos, o qual prossegue quando do aparecimento do segundo tema. Há uma contínua oposição entre cordas e madeiras. O desenvolvimento inicia-se, precisamente, com a citada frase *staccato* dos violinos, que ensombra a alegria reinante. A reexposição está escrita na subdominante.

O *Andante con moto,* em mi bemol e compasso de $^6/_8$, tal como a Sinfonia n.º 40 de Mozart, situa-se entre Haydn e o salisburguês e contém um desenho que, para Alfred Einstein, traz à memória a ária do jardim de *As Bodas de Fígaro.* Num esquema ABABA, repete-se com insistência, em baixo *ostinato,* uma nota única, processo já existente na mesma sinfonia de Mozart. Pelo contraste entre os diversos episódios, pelo trabalho da instrumentação e pelo caráter das suas modulações, este andamento é digno de especial realce.

O *Minuetto,* em sol menor, também como o da sinfonia da mesma tonalidade de Mozart, tem uma estrutura semelhante à desta composição, que volta a estar presente no trio, constituído por um *ländler* com uma nota pedal na tônica e na dominante, que provoca certa melancolia.

No *Finale (Allegro vivace)* parece mais evidente a influência de Haydn. O andamento está escrito segundo a forma-sonata, com um segundo tema em fá maior. Para Einstein é, quiçá, o andamento mais puro e equilibrado de toda a música instrumental escrita por Schubert. Embora a utilização do material temático deva muito ainda aos seus precedentes, o colorido orquestral e a grácil instrumentação são muito próprios do compositor vienense.

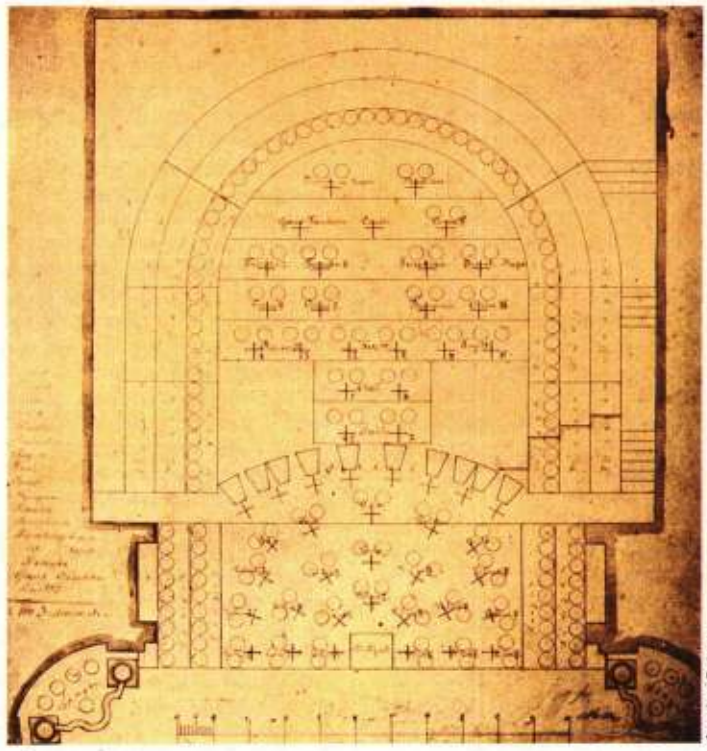
Capítulo 27

Possibilidades expressivas do sinfonismo

Nos finais do século XIX, quando Mahler e Richard Strauss rivalizavam em «atormentar» as orquestras com composições sinfônicas de desusada complicação material, era fácil vaticinar que a sinfonia em sentido ortodoxo, aquela cuja máxima representação era talvez a 4.ª de Brahms — estreada em 1886, três anos depois da morte de Wagner —, entrara definitivamente em crise. Mas tal afirmação revelava-se ociosa, pois se um observador especialmente longevo, tivesse começado a examinar o desenvolvimento da forma sinfonia a partir da primeira década do século XIX até aos últimos anos do mesmo, teria verificado que o princípio de dissolução ou desintegração da «forma rainha» da música orquestral começara numa data surpreendentemente recuada. Com efeito, o ataque frontal à forma sinfonia em sentido estrito — o sentido estrutural e formal que se firmara como paradigma nas inestimáveis obras de Haydn e Mozart — começara, precisamente, na atividade criadora do seguidor imediato destes mestres e consolidador do gênero, Ludwig van Beethoven. O músico de Bonn, depositário da tradição clássica e porta-bandeira do movimento romântico, concedera à sinfonia, nas suas primeiras oito partituras deste gênero, possibilidades de expressão formidáveis, embora já entrevistas por outros autores nos finais do século XVIII. A penetração do elemento romântico na estrutura da sinfonia, a possibilidade de expressar sentimentos contrapostos por meio de acusados contrastes dinâmicos e de tempo, já fora explorada por Haydn nas sinfonias que escrevera em Esterháza, entre 1766 e 1775, no seu período de adesão ao movimento romântico.do *Sturm und Drang*. Não fora o menor esforço de Carl Philipp Emanuel Bach, em Hamburgo, com as suas sinfonias dominadas por abruptas mudanças de humor (modalidade) e de intensidade (dinâmica).

A «Nona», o ponto de partida

Desde a 1.ª à 8.ª Sinfonias, Beethoven avançara abertamente por este caminho; se, nas duas primeiras composições, o olhar se voltava, mais ou menos, para o sinfonismo final dos seus ilustres antecessores, Haydn e Mozart, a partir da chamada Sinfonia «Heróica», a expressão pessoal (Marcha fúnebre) adquiria um novo relevo, de envergadura muito superior, e que franqueava novos níveis de intensidade. No entanto, a grande revolução beethoveniana ia chegar com a 9.ª Sinfonia, escrita entre 1817 e 1823 e estreada em 1824, em Viena, na presença do compositor. Se os três primeiros andamentos podiam, em grande medida, ser comparados com os de obras precedentes — embora em nenhum caso tivesse Beethoven alcançado fronteiras parecidas em grandeza e duração —, o último andamento propunha alternativas revolucionárias que condicionavam, forçosamente, o futuro imediato. Convém referir que não foi Beethoven o primeiro autor a introduzir a voz humana numa sinfonia: tal primícia cabe ao compositor Peter von Winter, oriundo de Mannheim, que, em 1814, concluíra a sua *Schlachtsymphonie (Sinfonia da Batalha)* com um seção coral. A importância da sinfonia beethoveniana não se resume, porém, à utilização do coro, mas na sua dupla e inusitada concepção; no campo formal, Beethoven concebe uma base estrutural insólita ao recapitular no *Finale*, após um ar-



Arquivo Salvat

ranque aparentemente caótico e dissonante, motivos dos andamentos precedentes (uma idéia que, como veremos, seria frutuosamente aproveitada pelos autores posteriores), e ao confiar a uma seção da orquestra — as cordas graves — um amplo recitativo supletivo da voz humana, que iremos escutar mais adiante. E, do ângulo da expressividade, o barítono da partitura beethoveniana (seguido pelo quarteto vocal solista e pelo coro) é o primeiro «confesso em voz alta» do sinfonismo universal. As vozes empregadas por Beethoven dirigem-se ao ouvinte, formulando, de uma forma impressionante, o ser e o sentir do autor da composição, que, por meio da palavra, confere plena transparência à sua exposição mental.

Beethoven foi, pois, o demiurgo engrandecedor da sinfonia e, ao mesmo tempo, anjo exterminador da mesma. A *Nona*, com o seu caráter de confissão, com seus coros e seu surpreendente final em forma de fantasia, com variações entremeadas, será, durante todo o século XIX, o dique, a fronteira intransponível que os epígonos ortodoxos de Beethoven não ousarão atravessar. Mas, por outro lado, a *Nona* estará aí como tentação, como montanha a ultrapassar, e os árduos empenhos por superar o seu cume ou rodeá-la sem aceder a esse cume consti-

tuem, entre muitas outras coisas, a história inteira do século XIX musical.

Berlioz e a não-tradição francesa

O que a obra de Beethoven implicava de ruptura, de avanço qualificativo e quantitativo, iria ter uma rápida aceitação entre os compositores não germânicos; nos anos imediatamente posteriores à estréia da Sinfonia Coral atende-se mais à imitação do continente do que ao paralelismo do conteúdo; quer dizer, o que a *Nona* tem de projeção exterior do «eu» e de reflexo do universo através dos sentimentos e do ideário do indivíduo apreende-se com mais atraso do que os elementos respeitantes ao caudal orquestral, ao emprego da voz ou à estrutura irregular.

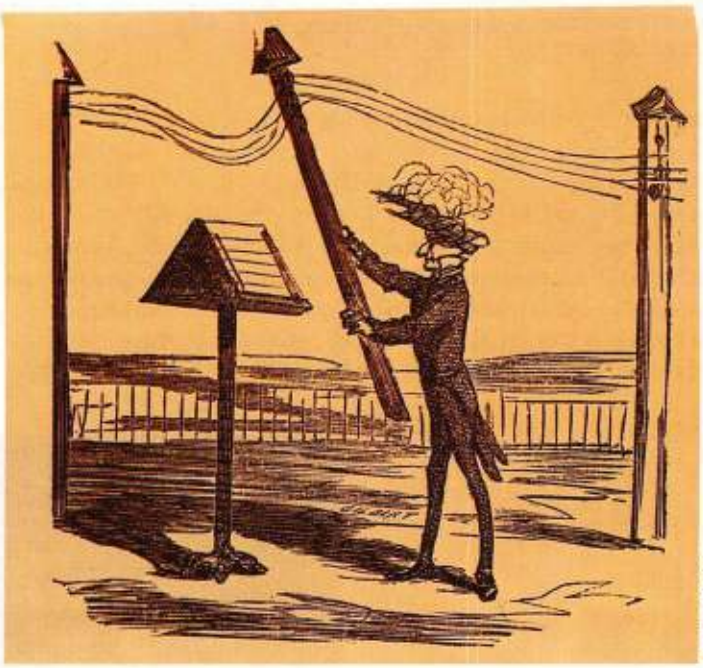
A França já dera exemplos, coetâneos e anteriores, ao de Beethoven. E, indubitavelmente, foi nestas fontes que bebeu Hector Louis Berlioz (1803-1869), o representante máximo do sinfonismo romântico francês.

Se no último andamento da 9.ª Sinfonia Beethoven se atrevera a dirigir-se ao auditório para lhe narrar as próprias crenças e experiências, os continuadores não simples seguidores dos ensinamentos de Beethoven — com Berlioz à frente — encararam a criação da estrutura sin-

Lauterwasser

A 9.ª Sinfonia de Beethoven, repetida até à saciedade, é uma composição que dominou todo o século XIX. É uma dessas obras que parecem resumir tudo o que foi possível dizer antes delas e que, ao mesmo tempo, implicam um desafio para o futuro. Talvez seu autor o sentisse assim quando escreveu nos seus Cadernos: *«No entanto, uma sinfonia pode partir, partir, partir.» A* Nona *pertenceu e pertence ao repertório de todas as grandes orquestras sinfónicas do mundo. Quando Wagner tentava começar a construção do seu teatro na cidade de Bayreuth, ocorreu-lhe que o mais gratificante para os seus amigos e patrocinadores seria um concerto em que se apresentasse a melhor versão possível da* Nona. *Assim fez, a 22 de maio de 1872, no concerto oferecido no Teatro da Ópera do margrave de Bayreuth. À esquerda: reprodução do diagrama da orquestra e do coro naquela ocasião. À direita: o grande maestro Herbert von Karajan, herdeiro da tradição interpretativa germânica, dirigindo a mesma obra, à frente da Filarmónica de Berlim.*

Arquivo Salvat



Arquivo Salvat

Hector Berlioz, cujo retrato gravado se reproduz à esquerda, foi, sem dúvida, um dos mais significativos continuadores das linhas abertas por Beethoven ao desenvolvimento da sinfonia e uma das figuras do Romantismo. Suas pesquisas tímbricas, o volume da orquestra e a adição de instrumentos exóticos davam motivo — em cima — às anedotas e caricaturas da época.

fónica como um descomunal psicodrama, um ato quase teatral em que as emoções ou «sentimentos» do artista deviam moldar e embelezar a obra com novos horizontes. Como sugere significativamente Nicholas Temperley, «nenhuma das sinfonias classificáveis como integradas no 'romantismo radical' foi iescrita por um alemão. Os compositores germânicos tinham demasiada consciência de que a sinfonia era um elemento em desenvolvimento da sua própria cultura, pelo que não concebiam a violação das suas convenções para obter vantagem a curto prazo, dependente dos vaivéns da moda».

Há que procurar a ruptura romântica menos na cronologia ou nas realizações do que nas atitudes. Durante todo o século XVIII imperara a «estética da imitação», o narrar, o contar ou descrever um acontecimento exterior aos meios sonoros? Era necessário lembrar aos românticos o ladrar dos cães ou as gotas de chuva das *Estações* vivaldianas ou as escalas caminhantes do *Capricho para a Partida de Seu Querido Irmão,* de Bach? Outra coisa eram já, a meio do percurso, os animais que Haydn representara no seu oratório *A Criação.* Mas com a «Pastoral», de Beethoven, entrava-se noutra região, que ficaria claramente enquadrada no *Tasso,* de Liszt: o músico já não se limitava simplesmente a descrever a Natureza, não a imitava; já não se tratava de ir de fora para dentro, mas sim, como muito bem o disse Federico Sopeña, «de dentro para fora, não a narrar o que se vê mas a contar o que se sente». Não é uma estética de imitação, antes pelo contrário, uma estética de confissão.

Confissão é o que não falta na *Sinfonia Fantástica,* de Hector Berlioz. Confissão e literatura. E, acima de tudo, superação do esquema beethoveniano. Não anotara Beethoven um programa para a «Pastoral»? Berlioz, por seu turno, almejaria um plano ainda mais extenso, dramático e extremo, a partir de uma idéia como a da «viagem imaginária» através da droga, culminando numa noite de sabá. Não aumentara Beethoven consideravelmente a formação orquestral na *Nona*? O músico francês desenvolvê-la-ia ainda mais, acrescentando instrumentos exóticos. Talvez a grande diferença de Berlioz em relação a outros continuadores do ultra-sinfonismo beethoveniano seja a sua inclinação pela literatura. É que a literatura era uma arma para os românticos do primeiro terço do século XIX.

Personalidades como Vítor Hugo, Delacroix, de Vigny ou, a seu modo, George Sand, independentemente das suas divergências, tinham comum consciência de libertação na luta contra o academismo. Nisto, os músicos uniam-se aos literatos, especialmente Berlioz, cuja cultura extramusical era, em contraposição com a de tantos dos seus colegas (contemporâneos e posteriores), considerável.

Pela vertente da música, Beethoven; pela da literatura, Shakespeare: são estas as heranças de Berlioz no momento de dar forma à sua criação musical. Mas, do mesmo modo que a sua cultura ultrapassava largamente a dos seus contemporâneos, sua ânsia renovadora ia bem mais longe do que a dos mais inconformados da época. É assombroso pensar que uma obra como a *Sinfonia Fantástica* tenha sido escrita em 1828, um ano depois da morte de Beethoven, quinze antes de *O Navio Fantasma,* de Wagner, e vinte e um antes do *Tasso,* de Liszt. Ainda mais: é motivo de estupefação o absoluto desprezo (aparente ou não) de Berlioz pelo sonatismo e pelo esquema formal em quatro andamentos da sinfonia tradicional.

Na segunda sinfonia, *Harold na Itália*, datada de 1834, Berlioz ajusta-se um pouco mais ao esquema clássico, mas, na terceira obra, a que deu o título de sinfonia, *Romeu e Julieta* (1839), Berlioz consegue plasmar um *tertium genus* cheio de surpreendentes reptos resolvidos por audazes soluções, tais como a exposição do programa em forma cantada e a dramatização de importantes seqüências da obra inspiradora — o diálogo dos dois amantes no jardim, o monólogo de Benvolio sobre a rainha Mab — em forma exclusivamente instrumental.

Em compensação , a quarta obra de Berlioz, *Sinfonia Fúnebre e Triunfal*, de 1840, recorre a um plano radicalmente diferente, já que, em princípio, não foi pensada pelo autor para a sala de concertos.

Franz Liszt: nas fronteiras do programatismo

Em 1819, na sua obra *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer escrevera algumas palavras proféticas: «A música é a *forma pura* do sentimento.» A sua afirmação era o desenvolvimento daquela sentença que Wackenroder escrevera em 1798: «A música é o próprio sentimento.» Entre ambos, em 1805, Hegel apontara uma idéia-ponte: «A função última da arte musical é o *sentimento puro de si própria.*» Ainda seria necessário voltar a Schopenhauer, pois a ele se deve o epifonema mais belo e significativo da nova estética do século romântico: «A música é a melodia cujo texto é o mundo.» Em meados do século, Franz Liszt (1811-1886) formulava um pensamento que prolongava a experiência artística sonhada por Schopenhauer: «O sentimento inato, sem adulterações vive e brilha na música, sem transubstanciação pictórica sem ligações à ação ou pensamento.»

Estas linhas não parecem uma declaração formalista uma defesa do *continente musical em si mesmo*, que teria encantado Hanslick? Assim é; e Liszt confirma essa posição aparentemente contraditória com outras suas, em escritos diversos: talvez os epígonos de Liszt tenham pretendido levar as idéias do seu mestre a territórios que ele nunca pensara pisar. Falando da sua Sinfonia «Pastoral», Beethoven receitava: «Mais sentimento do que pintura.» O próprio termo «poema sinfônico», patenteado por Liszt, não nasce apregoando uma subordinação literária logo na

A estréia de Hernâni, *de Vítor Hugo (1802-1885), tema da obra de Abel Besnard (1849-1934) que se reproduz embaixo, provocou um escândalo retumbante e iniciou o caminho do teatro romântico. Era também a época, confusa e cheia de contradições apaixonadas, em que Liszt tentava libertar a linguagem musical — expressão de um puro sentimento — de toda a referência literária.*

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Se bem que na linha de Liszt, a música de Vincent d'Indy — cujo retrato a carvão, de Rámon Casas (1866-1932), se reproduz em cima — foi uma luta permanente entre razão e sentimento, entre seus sólidos princípios católicos e autoritários e a sensualidade pagã da natureza e das lendas em que se inspirou para suas melhores composições. Um dos seus trabalhos mais importantes, a Sinfonia sobre Um Canto Montanhês Francês, *reflete esse conflito.*

primeira palavra do seu título? Não estamos perante uma submissão, um «primeiro escrever e depois compor com base no que se escreveu»? As palavras do próprio Liszt antes citadas seriam suficientemente significativas, caso não existisse uma ampliação mais pormenorizada das mesmas (*Gesammelte Schriften,* vol. II, p. 104): «O músico [...] emprega uma linguagem mais arbitrária e incerta do que qualquer outra e que se presta às interpretações mais variadas; não carece portanto do propósito [...], de oferecer em dois traços o esboço espiritual do seu trabalho e de comunicar ao ouvinte a idéia que lhe serviu de base para a composição. *Isto deverá evitar elucidações errôneas, interpretações que talvez nunca tivessem existido na mente do compositor, e intermináveis comentários carentes de fundamento.*»

Eis a chave da questão: se Liszt propõe um programa, fá-lo para evitar que os críticos, os músicos, os próprios ouvintes, acrescentem interpretações literárias de sua lavra que nada têm a ver com uma obra que nasce por puros móbeis musicais. Liszt realizou a proeza de escrever música de programa sem programa, algo que ninguém fizera antes e que depois dele ninguém fará.

O sinfonismo de Liszt, reduzido a duas composições, baseia-se, em ambos os casos, em obras-primas da literatura. Data de 1854 a sua Sinfonia *Fausto,* e de 1856 a Sinfonia *Dante.* Não há qualquer descrição nestas obras, mas sim uma referência bem clara à *Nona* de Beethoven, tanto nos finais corais das duas composições como, muito mais sutilmente, na relação temática entre os três andamentos da primeira.

Com efeito, subintitulando sua composição «Uma sinfonia fáustica em três esbocetos caracterológicos, segundo Goethe», Liszt designa cada uma das partes da peça pelos nomes dos três protagonistas da obra literária: Fausto, Margarida (Gretchen) e Mefistófeles; mas o tema principal, de entre os que compõem o andamento dedicado a Fausto, reaparece no meio da sequência consagrada a Margarida, e, o que constitui uma nova visão do tratamento beethoveniano dos temas dos andamentos anteriores na Sinfonia *Coral,* os motivos fáusticos reaparecem distorcidos e caricaturizados no último andamento da peça, «Mefistófeles», pois Liszt entende que este não é senão a imagem deformada do próprio Fausto.

Os epígonos de Liszt: conseqüências imprevisíveis

O fato de Liszt não ter cultivado um programatismo a todo o transe evitou que muitos dos seus seguidores tentassem levar às últimas conseqüências as enormes possibilidades que o programa dava ao horizonte sinfônico; neste estado evolutivo (cronologicamente paralelo ao trabalho de Schumann, Mendelssohn ou Brahms, todos eles sinfonistas ortodoxos), a sinfonia já não era somente veículo de confissão pessoal, mas um modelo desenvolvido até possibilidades exorbitantes de «imitação da Natureza», ou tradução de sentimentos, ações, situações e até idéias filosóficas. No âmbito centro-europeu, depara-se-nos o caso de Joachim Raff (1822-1882), autor de onze sinfonias, todas elas subordinadas ao espírito programático. Na França, a influência de Liszt faz-se sentir em páginas como a *Sinfonia sobre um Canto Montanhês Francês,* de Vincent d'Indy (1851-1931), amigo e discípulo de César Franck (1822-1890), cuja Sinfonia em ré menor foi escrita em 1889, três anos depois da peça de D'Indy.

Na Rússia, é o virtuose pianista Anton Rubinstein (1829-1894) que desenvolve uma adaptação pessoal dos postulados de Liszt na sua 2.ª Sinfonia, subintitulada Oceano. Os outros dois sinfonistas russos do século XIX, Balakiref e Boródine, formulam mais uma ruptura com a forma do que uma transformação do gênero, na linha que partiu da última sinfonia de Beethoven.

A expansão de Bruckner

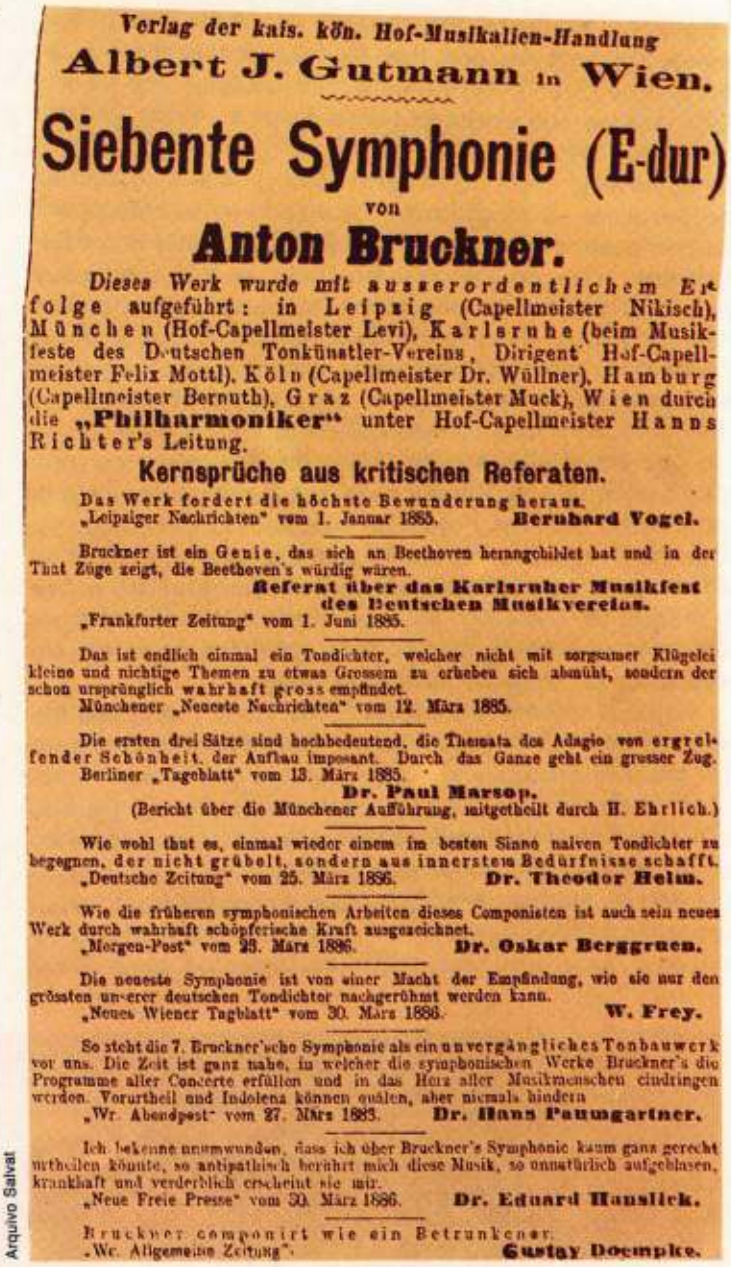
Como Deryck Cooke observa, após a última sinfonia de Schumann, em 1853, estabeleceu-se um espaço em branco que não seria preenchido pelo jovem Brahms — que só estreou a sua 1.ª Sinfonia em 1876, vinte e três anos mais tarde —, mas pelo pouco menos jovem Anton Bruckner (1824-1896); com efeito, a Sinfonia em fá menor, de Bruckner, data de 1863; a chamada Sinfonia *Zero* é de 1863-1864, a oficialmente 1.ª provém de 1865, a 2.ª de 1871, a 3.ª de 1873 e a 4.ª de 1874; quando Brahms acabou de redigir a sua 1.ª Sinfonia, Bruckner já estava mergulhado na composição da 5.ª

Bruckner não foi, porém, recebido como um sucessor do sinfonismo ortodoxo derivado de Beethoven, mas como a representação orquestral do mundo sonoro preconizado na cena por Richard Wagner. E, para esta concepção errônea, foi decisiva a intervenção de Eduard Hanslick, o «papa» da crítica vienense. Hanslick passou às páginas das histórias da música como um cerbero feroz, que os biógrafos de Bruckner costumam descrever como um monstro antediluviano. O certo é que ao ler-se as páginas do *Neue Freie Presse*, não é raro encontrar epítetos dirigidos a Bruckner, tão substanciosos como estes: «Lamentável, mórbido e pernicioso músico, que só ergue à sua volta trevas, um plúmbeo aborrecimento e uma sobreexcitação febril.» Quando da estréia da 3.ª Sinfonia, escreveu Hanslick: «Nesta obra, a *Nona* de Beethoven travou amizade com as valquírias de Wagner e caiu esmagada sob os cascos dos seus cavalos.»

O mais triste deste *affaire* é que Hanslick tenha ficado para a posteridade como um retrógrado impenitente, cego perante toda a evolução musical, obstinando-se num conservantismo arcaico e ancilosado; e isto não corresponde à realidade. Hanslick foi o primeiro musicólogo do século XIX e um dos grandes teóricos da estética musical.

Hanslick parte de uma negação: a da concepção romântica da música como expressão de sentimentos. A música — decreta Hanslick — não é meio para o que quer que seja, mas fim em si mesma, o que o leva a afirmar que a música é unicamente a *expressão da própria música.* A música poderá apenas expressar a «dinâmica do sentimento e não o próprio sentimento». O exemplo que escolhe é bem inteligente: mudar as palavras da célebre ária *«Ché farò senza Eurídice»*, do *Orfeu*, de Gluck, pelo equivalente a *«Encontrei a Minha Eurídice»*. A música ajusta-se tão convincentemente a umas como a outras.

Esta defesa a todo o custo do formalismo encontra, em certo momento, plena correspondência com o sinfonismo não programático, não descritivo, absolutamente puro, de Anton Bruckner. Mas a absurda classificação do compositor como «sinfonista wagneriano» afectou as relações entre o musicólogo e o criador e embotou o juízo crítico daquele para com a obra deste. Hanslick despreza Wagner. E a filiação de Bruckner no exército wagneriano fá-lo incorrer na excomunhão musicológica. Quando Bruckner insere a assinatura de Wagner numa petição à Universidade, não tem em conta que a decisão competirá a Hanslick, que odeia quem o apadrinha. Será este o sinal que desencadeará a guerra — uma guerra absurda — entre duas personalidades que almejavam os mesmos objetivos artísticos.



Verlag der kais. kön. Hof-Musikalien-Handlung
Albert J. Gutmann in Wien.

Siebente Symphonie (E-dur)
von
Anton Bruckner.

Dieses Werk wurde mit ausserordentlichem Erfolge aufgeführt: in Leipzig (Capellmeister Nikisch), München (Hof-Capellmeister Levi), Karlsruhe (beim Musikfeste des Deutschen Tonkünstler-Vereins, Dirigent Hof-Capellmeister Felix Mottl), Köln (Capellmeister Dr. Wüllner), Hamburg (Capellmeister Bernuth), Graz (Capellmeister Muck), Wien durch die **„Philharmoniker"** unter Hof-Capellmeister Hanns Richter's Leitung.

Kernsprüche aus kritischen Referaten.

Das Werk fordert die höchste Bewunderung heraus.
„Leipziger Nachrichten" vom 1. Januar 1885. **Bernhard Vogel.**

Bruckner ist ein Genie, das sich an Beethoven herangebildet hat und in der That Züge zeigt, die Beethoven's würdig wären.
Referat über das Karlsruher Musikfest des Deutschen Musikvereins.
„Frankfurter Zeitung" vom 1. Juni 1885.

Das ist endlich einmal ein Tondichter, welcher nicht mit sorgsamer Klügelei kleine und nichtige Themen zu etwas Grossem zu erheben sich abmüht, sondern der schon ursprünglich wahrhaft gross empfindet.
Münchener „Neueste Nachrichten" vom 12. März 1885.

Die ersten drei Sätze sind hochbedeutend, die Themata des Adagio von ergreifender Schönheit, der Aufbau imposant. Durch das Ganze geht ein grosser Zug.
Berliner „Tageblatt" vom 13. März 1885.
Dr. Paul Marsop.
(Bericht über die Münchener Aufführung, mitgetheilt durch H. Ehrlich.)

Wie wohl thut es, einmal wieder einem im besten Sinne naiven Tondichter zu begegnen, der nicht grübelt, sondern aus innerstem Bedürfnisse schafft.
„Deutsche Zeitung" vom 25. März 1886. **Dr. Theodor Helm.**

Wie die früheren symphonischen Arbeiten dieses Componisten ist auch sein neues Werk durch wahrhaft schöpferische Kraft ausgezeichnet.
„Morgen-Post" vom 28. März 1886. **Dr. Oskar Bergguen.**

Die neueste Symphonie ist von einer Macht der Empfindung, wie sie nur den grössten unserer deutschen Tondichter nachgerühmt werden kann.
„Neues Wiener Tagblatt" vom 30. März 1886. **W. Frey.**

So steht die 7. Bruckner'sche Symphonie als ein unvergängliches Tonbauwerk vor uns. Die Zeit ist ganz nahe, in welcher die symphonischen Werke Bruckner's die Programme aller Concerte erfüllen und in das Herz aller Musikmenschen eindringen werden. Vorurtheil und Indolenz können quälen, aber niemals hindern.
„Wr. Abendpost" vom 27. März 1885. **Dr. Hans Paumgartner.**

Ich bekenne unumwunden, dass ich über Bruckner's Symphonie kaum ganz gerecht urtheilen könnte, so antipathisch berührt mich diese Musik, so unnatürlich aufgeblasen, krankhaft und verderblich erscheint sie mir.
„Neue Freie Presse" vom 30. März 1886. **Dr. Eduard Hanslick.**

Bruckner componirt wie ein Betrunkener.
„Wr. Allgemeine Zeitung". **Gustav Doempke.**

Arquivo Salvat

O anúncio que se vê acima foi inserido pelo editor de Brukner, Albert J. Gutmann, na Neue Freie Presse, *de Viena, em 1886, a fim de dar a conhecer a publicação da 7ª Sinfonia desse autor. Além das opiniões favoráveis, o anúncio inclui a habitual crítica negativa de Hanslick.*

Porque, repetimos, Bruckner é um autor completamente afastado de todo tipo de música descritiva e de qualquer esboço programático, não obstante sua franca admiração e sua amizade por Wagner e, muito importante, por Liszt.

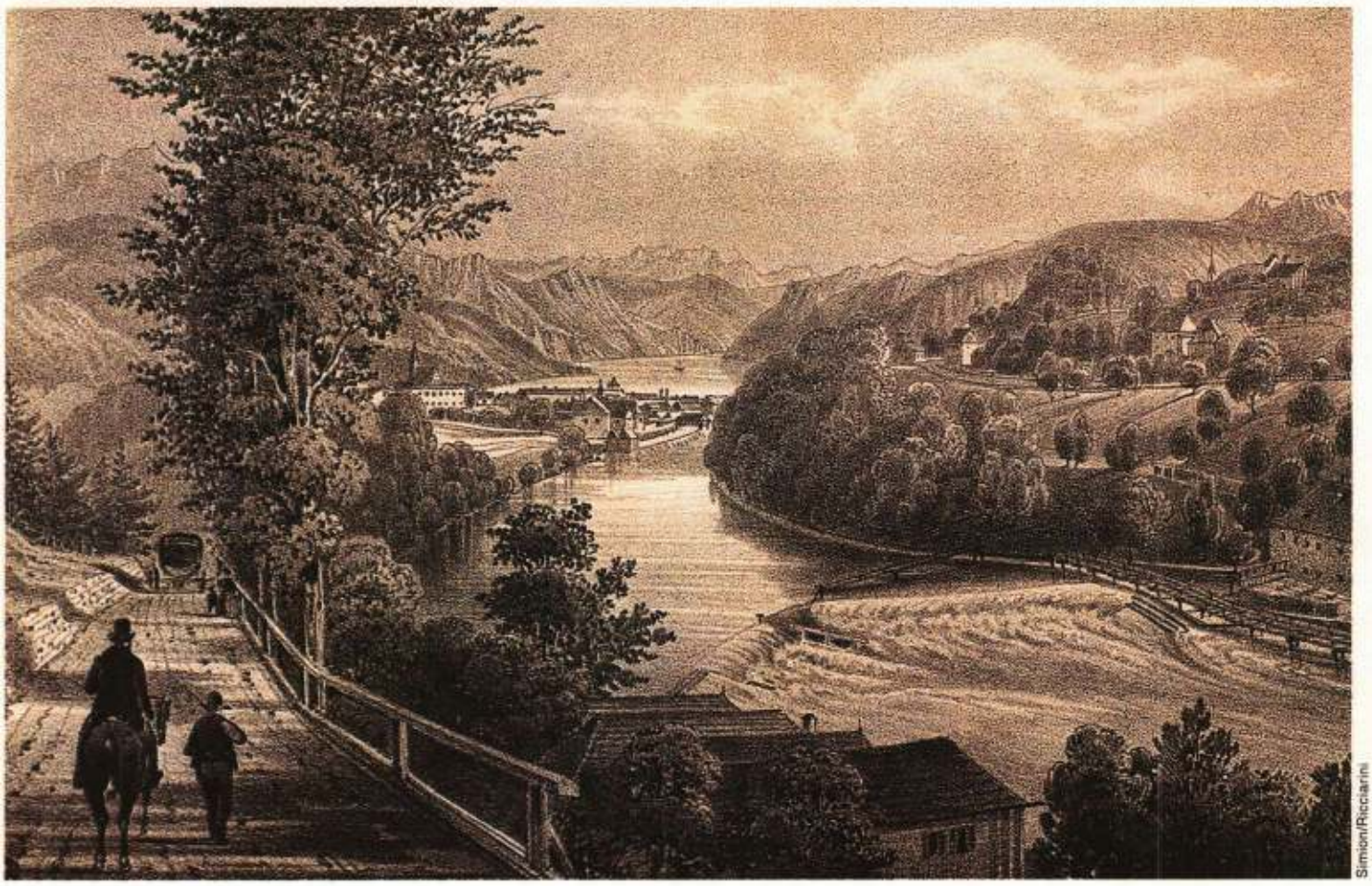
Certamente, mais de um estudioso apostaria na adesão de Bruckner ao programatismo atendo-se às indicações do compositor acerca de cenas de caça e festejos medievais que, segundo o próprio Bruckner, se refletem na sua 4.ª Sinfonia. Mas, se pensarmos que esses despropositados programas não representam senão esforços desesperados do compositor para comercializar suas obras e que são verdadeiros apêndices acrescentados ao corpo das sinfonias, será fácil compreender que em Bruckner, mais do que em qualquer outro autor do século XIX, se cumpre a premissa de Hanslick de que o conteúdo é a própria forma musical. Pondo de lado suas composições religiosas — missas, motetos, salmos, etc. —, a obra de Bruckner é, na totalidade, de caráter instrumental; nunca o músico de Ansfelden intentou avançar pelo caminho da ópera, e suas composições mais próximas deste gênero são as doze Cantatas para coro misto.

Ainda relativamente cedo (1954), Hans Ferdinand Redlich afirmava: «A influência de Wagner sobre Bruckner foi sobrevalorizada.» É muito maior a que o ciclo sinfônico de Beethoven exerceu sobre ele. Bruckner esgotou o modelo da *Nona*, embora nunca se tenha atrevido a introduzir passagens corais numa sinfonia. Mas esta influência não se produz tanto no campo da confissão, do posicionamento ideológico, quanto no âmbito da forma; tudo o que a *Nona,* nos seus quatro andamentos, simbolizou como pulverização da forma tradicional, Bruckner assume, por seu turno, como modelo ortodoxo da sua própria obra. O mais surpreendente é que esta escrita wagneriana, esta concepção arquitectônica derivada de Beethoven, se une, do ponto de vista dos processos utilizados, às técnicas barrocas organísticas, praticadas por Bach — que Bruckner admirava profundamente —, o que se traduzia na frequência do contraponto e da variação por método imitativo no seu sinfonismo.

Mahler e a atomização da ideia sinfônica

O «novo mundo» começava no mais exterior: a duração das obras. O sinfonismo de Bruckner apresentava tamanhos normais até à 3.ª Sinfonia; já a 3.ª, 4.ª, 6.ª e 7.ª Sinfonias revelavam proporções ligeiramente superiores às da média, equiparando-se na sua minutagem à *Nona* de Beethoven. Mas a 5.ª e 8.ª Sinfonias entravam em cheio no âmbito do incomum, já que sua duração ronda os oitenta minutos. No entanto esta amplitude horária de Bruckner seria ultrapassada por grande parte das sinfonias de Gustav Mahler (1860-1911). A duração média da 5.ª e 10.ª Sinfonias, esta última na realização do manuscrito preparada por Deryck Cooke, é de setenta e cinco minutos; os oitenta minutos da 8.ª de Bruckner serão igualados por Mahler nas suas 6.ª, 7.ª e 8.ª Sinfonias; a 9.ª durará oitenta e cinco a noventa minutos ; os andamentos da 2.ª somarão hora e meia e a 3.ª terá como «espaço» horário nada menos de cento e cinco minutos.

Perto do fim da vida, na primeira década do século XX, Mahler dirá a Jean Sibelius, durante o único encontro dos dois artistas: «A sinfonia deve abarcar tudo.» Para ele, a



Simion/Ricciarini

sinfonia não é, portanto, um modelo formal — que vai rejeitar e atomizar em várias das suas composições —, nem sequer um meio programático: indo à raíz romântica do confessionismo, para Mahler a sinfonia será um «todo» viável. Com Mahler, o programatismo será *summa* filosófica, a confissão tornar-se-á psicanálise, a ampliação dos meios e da forma converter-se-á em cosmologia: «Imagine que todo o universo começa a produzir som; já não são vozes humanas, mas sim planetas e sóis girando à volta de suas órbitas», dirá a Mengelberg acerca da 8.ª Sinfonia. O compositor não hesitava em afirmar que uma sinfonia devia abarcar todos os aspectos da experiência humana, tanto o alegórico e o trivial como o trágico e o profundo; assim a sinfonia constitui por si mesma um mundo espiritual próprio, com leis de nascimento, de desenvolvimento e de extinção próprias.

Para levar a cabo suas crenças, Mahler «expressou» materialmente a estrutura do sinfonismo ortodoxo. O número de andamentos passa para cinco na 2.ª Sinfonia e para seis na 3.ª Cinco voltarão a ter a 5.ª e a 7.ª e também a apenas esboçada 10.ª Enquanto a 8.ª se dividirá em duas seqüências, a 1.ª, 4.ª, 6.ª e 9.ª Sinfonias conservarão a disposição tradicional em quatro andamentos. Praticamente todos os primeiros tempos das sinfonias — com todas as ressalvas que se queiram no caso da 3.ª, 5.ª, 8.ª e 10.ª — seguem a forma-sonata. Seguindo antecessores como Liszt ou Bruckner, Mahler anota nos desenvolvimentos temas não enunciados na exposição ou inclui a repetição da introdução nas recapitulações.

Embora Mahler não tenha sido o primeiro sinfonista a concluir uma sinfonia numa tonalidade diferente da original (essa honra cabe a Carl Nielsen, que finaliza em dó maior a sua Sinfonia n.º 1, em sol menor, de 1892), foi o cultor máximo desta técnica numa série continuada de obras: assim, a 2.ª Sinfonia parte de dó menor para terminar em mi bemol maior, a 3.ª vai de ré menor a ré maior (o que não é tão raro, só varia a modalidade), a 4.ª começa em sol maior e conclui em mi maior, a 5.ª nasce em dó sustenido menor e termina em ré maior, a 7.ª vai de mi menor a dó maior e a 9.ª de ré maior a ré bemol maior. Pode-se também verificar que *Das Lied von der Erde* principia em lá menor para concluir em dó maior e que a 10.ª, em fá sustenido, começa em modo menor para acabar em diáfano modo maior.

Quanto ao programatismo, Mahler parece aceitá-lo sem hesitações nas primeiras quatro sinfonias, para depois o rejeitar abruptamente a partir da 5.ª Do ponto de vista da incidência literária, pelo menos duas obras, a 3.ª e 8.ª Sinfonias, têm origem extramusical: a 3.ª como reflexo muito pessoal do *Zaratustra*, de Nietzsche, e a 8.ª como transcrição do final da segunda parte do *Fausto*, de Goethe.

Toda produção sinfônica de Mahler transmite uma sensação de descontinuidade. O compositor parece pretender, quase como ideal, fazer sempre algo diferente do anterior («Uma pessoa não compõe, é composta»). O certo é que depois de Mahler, o termo «sinfonia» perdeu o seu significado secular: a antitradição surgida ao abrigo da *Nona* de Beethoven chegara às últimas conseqüências possíveis. Se Brahms fora o auge do sinfonismo ortodoxo, Mahler era o do heterodoxo, ambos com o mesmo ponto de partida.

À esquerda: gravura com uma vista da cidade de Linz, cerca de 1840. Nesta povoação, próximo de Ansfelden, terra natal de Bruckner, o músico viveu como estudante na Escola Normal, em 1841, e como organista da catedral, entre 1855 e 1868. Neste cargo, apesar da proibição de compor que lhe fora imposta pelo seu professor de Viena, Simon Sechter, Bruckner recomeçou a escrever em 1860.

Em Gustav Mahler parece culminar a sinfonia nas suas formas mais heterodoxas. Adepto do programatismo até a exasperação, renunciou a ele pela primeira vez em 1901, quando começou a compor a 5ª Sinfonia, seguro da sua «técnica e dos seus poderes» e disposto a alcançar a abstração própria do fenômeno musical. O seu terceiro andamento, Adagietto, *foi popularizado por Visconti no filme* Morte em Veneza, *de que se reproduz um fotograma na imagem da direita.*

Arquivo Salvat

Capítulo 28

Seis sinfonias heterodoxas

Os sinfonistas «heterodoxos», os que viram na forma sinfônica uma plataforma de arranque, uma base de operações que lhes permitisse contribuir para a criação —consciente ou inconsciente— de uma estética nova, são dificilmente catalogáveis devido à sua diversidade. A seleção de obras que se segue adquire inevitavelmente caráter arbitrário, porque, tal como estas, muitas outras poderiam sintetizar a enorme e frutuosa pluralidade de opções, posições, concepções e pensamentos.

«Sinfonia Fantástica», op. 14, de Berlioz

Ainda hoje uma obra como a *Sinfonia Fantástica* chama a atenção do público não preparado, o que nos leva a perguntar: como acolheria o auditório de 1830 a primeira interpretação da página de Berlioz? Certamente, surpreso perante a linguagem cromática empregada pelo autor —suas propostas sonoras foram escritas quando ainda faltavam três longas décadas para *Tristão*— ou perante a percepção do conjunto instrumental completo que a partitura requer, com divisão de vozes nos contrabaixos e acordes nos timbales. A um ouvinte especialmente atento também teria impressionado a liberdade formal do compositor: o sonatismo, que seria uma obsessão para homens como Sibelius ou Nielsen, já durante o século XX, era um conceito de que Berlioz prescindia cabalmente, assim como prescindia do esquema formal da sinfonia clássica em quatro andamentos. É compreensível a sensação de loucura experimentada pelos tratadistas que tentaram fazer uma análise da *Fantástica* a partir da forma-sonata.

Pelo contrário, é possível conceber a obra como um *totum revolutum*, uma composição anárquica; nada podia estar mais longe da realidade musical. Berlioz «organizou» sua declaração confessional com extremo cuidado. Em primeiro lugar, o programa literário, a «história» que o músico pede seja impressa nos programas distribuídos ao público quando das interpretações da obra. Anos depois da estréia, Berlioz decidiu prescindir do comentário escrito, entendendo que «a sinfonia pode ter seu próprio interesse musical, independentemente de qualquer intenção dramática»; só quando a peça for tocada precedendo *Lélio*, que é a sua continuação, o compositor quer que se inclua a narração do artista desiludido, sua abstração da história real (confissão) vivida com Harriet Smithson, atriz inglesa por quem se apaixonou quando a viu interpretar a Julieta de Skakespeare.

O outro elemento ordenador é a «idéia fixa» com que Berlioz profetizou as «células» de Liszt e o *leitmotiv* wagneriano. Há ainda outro fato, repetido na obra até a exaustão: a construção temática por meios-tons, por intervalos de afastamento mínimo, criando uma sensação visceral de angústia, de tensão interior.

Deve-se ainda mencionar outro processo que também contribui para criar um clima de inquietação: o insuspeitado uso do intervalo de 6.ª menor. Na sua apresentação da «idéia fixa», o compasso 16 reserva a surpresa de um lá bemol que se eleva angustiado sobre o dó maior de fundo. Estas 6.as menores são, em Berlioz, um sinônimo de lamento; em *Os Troianos*, Cassandra grita sua profecia frente ao cavalo grego num estentóreo sol bemol que se eleva sobre o fragor do coro em si bemol maior; a mesma relação produz-se em *«Au cimetière»*, de *Les nuits d'été*, quando a morte estende os braços ao poeta, gritando-lhe *«Tu reviendras!»* Prolongando mais esta técnica, é interessante notar que uma organização paralela de 2.ª e 6.ª menores se dá na estrutura de outras duas obras sinfônicas de Berlioz: a *Sinfonia Fúnebre e Triunfal* e o *Andante malinconico* de *Romeu e Julieta*.

É sabido como a «idéia fixa» vai penetrando todos os andamentos da sinfonia, até a homogeneizar. Berlioz não se limitou à mera transcrição das notas. Para as diferentes apresentações recorreu a uma das heranças mais cultivadas do passado, talvez a mais perene entre as formas musicais: a variação; nas suas mãos, ela se torna «variação psicológica», aparentada, e não em pequena medida, com a «variação orgânica» que Franz Liszt preconizaria. Na «Valsa», a «idéia fixa» apresenta-se luminosa, após uma modulação inesperada, deixando na penumbra as semicolcheias da dança. No tempo lento, andamento em que o autor trabalhou durante dois anos, a «idéia» explode, enérgica, sobre a serenidade do contexto, primeiro nos contrabaixos, depois nas madeiras, desfazendo a calma silvestre penosamente conseguida. Na «Marcha», o motivo reaparece brevemente numa última evocação do clarinete, que a orquestra guilhotinará com um acorde fulminante. Por fim, no satanismo do último andamento, a melodia apresenta-se completa, tal como a escutáramos da primeira vez; mas transformada, graças a uma astuta mudança de ritmo e timbres, numa grotesca casquinada que o clarinete em mi entoa, acompanhado por irônicos arpejos dos fagotes.

Voltando ao ponto de partida, ainda hoje impressiona a provocação que um produto como a *Fantástica*, «goyesco» e genial, continha nos seus pentagramas. Berlioz dava a conhecer a obra em 1830, com barricadas nas ruas de Paris; dificilmente poderia ter oferecido aos seus concidadãos uma música mais de acordo com as circunstâncias.

«Sinfonia Dante», de Liszt

Uma Sinfonia segundo a «Divina Comédia» de Dante, eis o título exato que reza a primeira página da partitura, precedido pela indicação: «Dedicada a Richard Wagner». Liszt escreveu a segunda das sinfonias entre 1855 e 1856 e estreou-a ele mesmo, em Dresden, a 17 de novembro de 1859. Originalmente, o compositor projetou dar à sua obra um esquema tripartido —como já fizera na Sinfonia *Fausto*—, refletindo os três estratos da viagem de Dante e Virgílio: Inferno, Purgatório e Paraíso. Foi Richard Wagner quem convenceu Liszt da impossibilidade de dar forma ao «Paraíso» em termos musicais, pelo que a sinfonia ficou reduzida a dois andamentos, «Inferno» e «Purgatório», este último seguido de uma extensa coda em que participa um coro feminino, que cita os versos latinos do *Magnificat*; Liszt escreveu uma dupla culminação para esta seqüência, em *pp* e em *ff*, deixando ao critério dos diretores de orquestra a escolha de uma ou outra.

O próprio arranque da obra expõe claramente as intenções de Liszt: no pentagrama dos trombones, nos dezassete

Colette Masson

A história e a música da Sinfonia Fantástica, *de Berlioz, transformaram-se num bailado que, com coreografia de Leonid Massine, se estreou no Convent Garden de Londres, em julho de 1936.*
Em cima: a cena da «Valsa», numa representação desta obra.

A descida de Virgílio e de Dante ao Purgatório e ao Inferno, na Divina Comédia, *constitui o programa da Sinfonia* Dante, *de Liszt. À direita: os dois poetas atravessam o Aqueronte em* A Barca de Caronte, *obra de Eugène Delacroix (1798-1863).*

Arquivo Salvat

primeiros compassos da introdução — recordemos o recitativo de violoncelos e contrabaixos em Beethoven, suprindo o baixo solista —, o compositor anotou os versos que Dante inscreve na entrada do Inferno: «*Per me si va nella città dolente; per me si va nell'eterno dolore; per me si va tra la perduta gente. Lasciate ogni esperanza, voi ch'entrate!*» Esta introdução, anotada *Lento*, em 4/4, vai *accelerando poco a poco* e aumentando sua dinâmica, até ao sinal *Alla breve*, que marca a passagem do compasso para 2/2 e o começo do *Allegro* frenético que serve de exposição. Sobre um motivo de semínima-colcheias constrói Liszt uma seqüência de cento e noventa e sete compassos, exaltada, tremendista — como

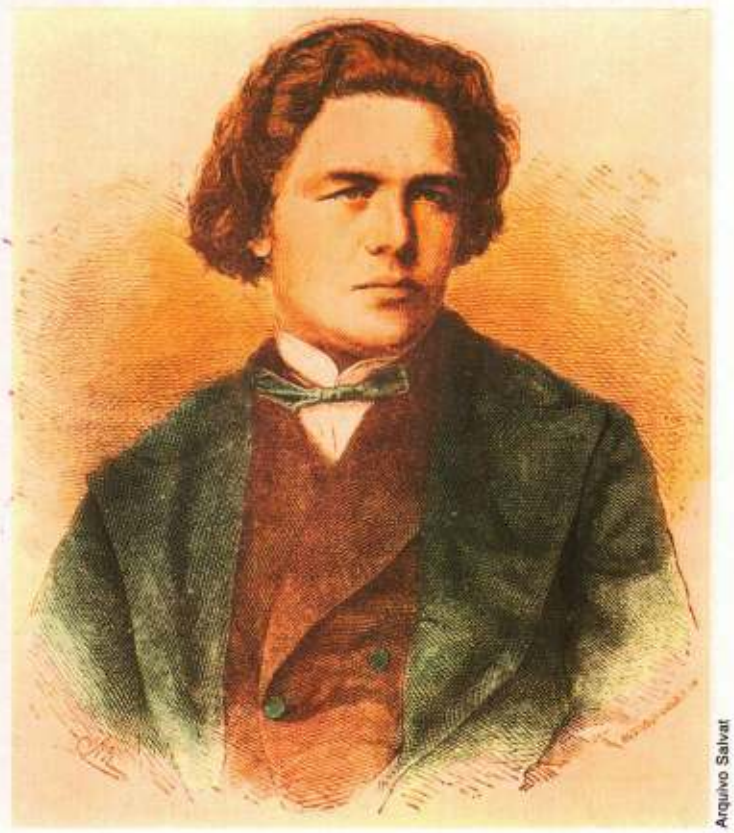
a própria temática exige—, repentinamente interrompida pela chamada inicial dos trombones, com os versos *«Lasciate ogni speranza»* reproduzidos de novo sobre o pentagrama; o compasso regressa a 4/4 e o progressivo *diminuendo* do timbale indica o início do desenvolvimento. Este não representa uma reelaboração do material anterior: a verdade é que Liszt «exprimiu» de tal forma o motivo-base do *Allegro* que seria difícil conceber um novo «lançamento» do mesmo. Por isso, à maneira de um amplo *intermezzo*, a seção central vai evocar instrumentalmente a história de Francesca da Rimini e Paolo, os infelizes amantes que Dante situa no círculo infernal mais próximo do Purgatório. O ritmo muda para 5/4, a tonalidade passa a fá sustenido menor e o tempo é agora *Quasi andante*. O corne-inglês, sobre um fundo de harpa, entoa uma melodia «cantada», segundo outros famosos versos da obra literária: *«Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria.»* Depois de a melodia ter sido retomada por todas as madeiras, o metro volta a mudar —passa para um pouco freqüente 7/4 —, em *Andante amoroso*, sendo dois violinos que, *dolce, con intimo sentimento*, entoam a cantilena amorosa. Uma trompa com surdina anuncia sinistramente —repetição da nota *R*, a tonalidade «infernal» do começo— o verso *«Lasciate ogni speranza»*, escrito sobre a pauta, como das outras vezes. Uma espetacular cadência da harpa enlaça com a reexposição, iniciada em tom macabro pelo timbale e fagotes, com rápida interpelação de clarinetes e violetas, em relação aos quais Liszt assinala: «Toda esta passagem deve soar como uma careta irrisória e blasfema.» O andamento conclui com mais uma chamada do *«Lasciate ogni speranza»*, *Adagio*, literalmente vociferada *(fff)* pelas trompas, com apoio do resto dos metais e da percussão.

Após esta perturbadora página, magistral do ponto de vista expressivo-tímbrico, Liszt aborda a segunda parte da obra modulando para o modo maior da tonalidade prévia, ré. *Andante con moto quasi allegretto*, o «Purgatório» é uma hipnótica página em 4/4, cuja estranha melodia é entoada, sucessivamente, pelo oboé e o corne-inglês. *Lamentoso*, em si menor, as violetas começam um *fugato*, ao qual se vai unindo toda a orquestra, até culminar na entrada, *Grandioso*, das trompas. As madeiras protagonizam o subseqüente *decrescendo*, com anotações peculiares, tais como *Gemendo* ou *dolente ed appassionato*. O *tempo* anima-se, a tonalidade passa para si maior e, em 6/4, o coro de sopranos e contraltos entoa o *Magnificat anima mea*, unindo-se o harmônio ao contingente orquestral. A conclusão, primeiro em 4/4, depois em 3/2,

Arquivo Salvat

Não obstante o desejo de Liszt de não subordinar sua música à descrição, seus poemas sinfônicos incluíam, por vezes, elementos descritivos muito sutilmente matizados. Em cima: uma caricatura inglesa de 1869 que difere, sem dúvida, da concepção musical de Liszt.

Embaixo: Anton Rubinstein (1829-1894), que foi diretor do Conservatório de São Petersburgo e pianista de fama internacional. Não teve com suas obras, incluindo a Sinfonia nº 2, Oceano, *o êxito que todos lhe concederam como intérprete de mérito singular.*



Arquivo Salvat

leva a um clímax em «*Et exultavit spiritus meus*», para se desvanecer lentamente o som, *ppp*, após as aleluias do coro.

Liszt escreveu um final alternativo, com mais vinte e um compassos, com encerramento em triplo *f* do conjunto, como possível terminação «em ponta» da obra.

Sinfonia n.º 2 em dó maior, op. 42, «Oceano», de Anton Rubinstein

Quando Anton Grigorievitch Rubinstein escreveu, em 1854, a sua 2.ª Sinfonia, nunca havia visto o oceano, que dá título à obra. O mar Báltico, que, esse sim, conhecia desde a adolescência, deve ter sido suficiente motivo de inspiração para a sua romântica partitura.

A obra foi estreada na Gewandhaus de Lípsia, a 14 de novembro de 1854. Previamente, Rubinstein tinha-a tocado, na redução de piano, para Liszt, que o animou a divulgá-la o quanto antes. A partitura foi editada em 1858, por Bartolf Senff. Quando a sinfonia chegou a Viena, Hanslick, em princípio tão pouco dado a ponderar uma página programática, reconheceu que o andamento inicial era «verdadeiramente magnífico».

No entanto, todas estas calorosas expressões não impediram que Rubinstein reformulasse por diversas vezes o conteúdo da sua sinfonia, submetendo-a a sérias revisões, todas elas de caráter «aumentativo»; com efeito, a segunda versão da peça acrescentou dois andamentos aos quatro já existentes e a terceira juntou um novo tempo aos seis precedentes, pelo que, finalmente, a obra ficou dividida em sete partes.

No comentário referiremos, entre parênteses, a procedência dos andamentos em relação às três versões sucessivas da obra.

1) *Allegro maestoso* (1ª versão). Escrito num claro dó maior, em 𝄵, reflete, segundo palavras do autor, «a vida elementar e o movimento das águas, as ondas e o vento».

2) *Adagio* (2ª versão). 𝄴, em ré maior. Segue o conhecido esquema de *lied* com v riações, proposto por Beeth ven no andamento lento c Nona.

3) *Allegro* (1ª versão). E forma de *scherzo,* descrev segundo o compositor, «a fe tiva comitiva de Netuno r deada de Tritões».

4) *Adagio* (1ª versão). N primeira redação da obra, est andamento ocupava o se gundo lugar, depois do *Allegr* em dó, inicial. Tonalment —está escrito em mi me nor—, a sua situação er muito oportuna, embora sej compreensível que, em fac da maior envergadura do nov andamento em ré —tonal mente menos lógico—, Ru binstein optasse por situá-l no centro da obra.

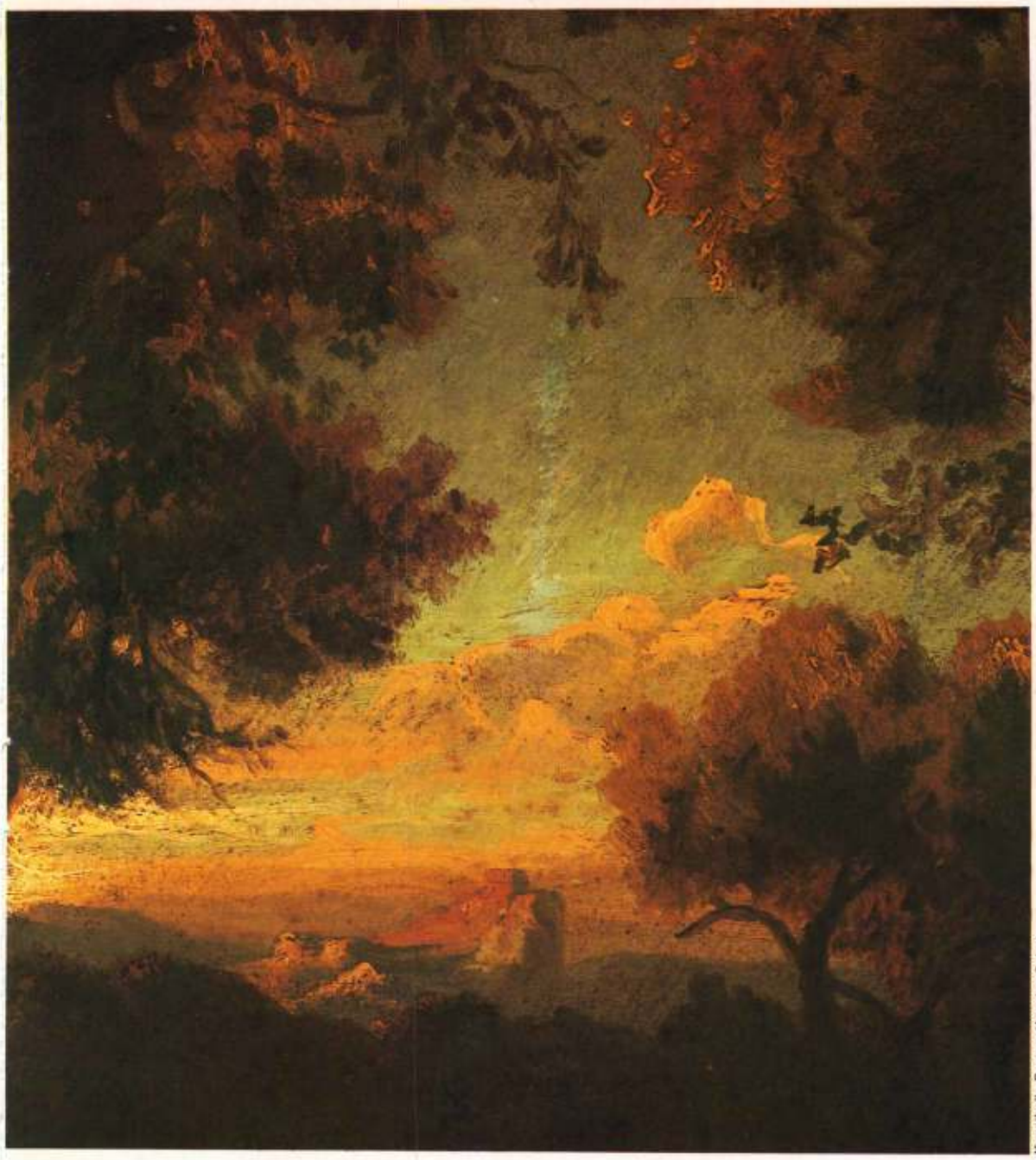
5) *Allegro* (3ª versão). Su bintitulado «Cena da tempes tade», não precisa de mais ex plicações. De corte rapsódico está redigido em lá menor.

6) *Scherzo* (2ª versão). En fá maior, em 𝄴. O trio muda o ritmo para 𝄵 e a tonalidade para si bemol.

7) *Adagio-Allegro con fuoc* (1ª versão). Uma introduçã de quarenta compassos, com referências ao quarto anda mento, apresenta um motivo em forma de coral. O *Allegro con fuoco* que se segue está relacionado tematicamente com o primeiro andamento. A culminar a peça, os instrumentos de metal entoam um coral, derivado do da introdução, e que, segundo Rubinstein, expressa «a alegria da vitória sobre os elementos conseguida pelo espírito humano». A obra foi dedicada pelo autor a Franz Liszt.

Sinfonia nº 3, em fá maior, op. 153, «No Bosque», de Joachim Raff

Toda a música escrita por Raff parecia concentrar-se, nos



Kunsthalle Bremen/Arquivo Salvat

À esquerda: No Limite do Bosque, *de Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863), apresenta, à maneira romântica, uma imagem plástica da 3.ª Sinfonia,* No Bosque, *do seu contemporâneo Joachim Raff (1822-1882), um músico estimado em vida e hoje esquecido.*

rincípios do século XX, na élebre *Cavatina de Raff,* uma eçazita para violino e piano antida em repertório por alguns instrumentistas ilustres, ntre os quais Mischa Elman Emil Telmányi. A enorme ama de que o músico gozara m vida pareceu dissolver-se, omo por encanto, com a sua norte, aos 60 anos de idade, corrida em 1882. O compositor deixou atrás de si uma produção ingente, com notável quantidade de páginas em todos os gêneros: seis óperas, nze sinfonias, dois concertos le violino, outros dois de violoncelo, oito quartetos, cinco rios, mais de cinquenta composições corais e pelo menos em páginas de piano. Todas las caíram praticamente no esquecimento há um século.

Im Walde («No Bosque») foi terceira das suas páginas sinfônicas. Data de 1869 e está dividida nos quatro andamentos tradicionais, que têm títulos explicativos das impressões que o autor quer transmitir. De qualquer modo, as quatro partes seguem o característico esquema *Allegro-Adagio-Scherzo-Finale (Allegro).* Os títulos são 1) «De dia: impressões e sentimentos»; 2) «Ao crepúsculo»; 3) «Dança das dríades»; 4) «De noite: silenciosamente, a noite tece no bosque; começo e final da caçada selvagem; despertar do dia».

À parte a sujeição do primeiro andamento ao sonatismo, talvez para um ouvinte atual seja o último andamento, de construção rapsódica, o de maior interesse. Efectivamente, após o ameno desenho da noite fiandeira, a seção central antecipa uma temática que reaparecerá nas duas obras cronologicamente posteriores — *Le chasseur maudit,* de César Franck, e os *Gurrelieder,* de Arnold Schönberg: a da perpétua cavalgada e caçada noturnas a que são submetidos os que atentaram contra a divindade (Nimrod, na inspiração bíblica de Franck; Waldemar, na tradição nórdica de Schönberg), com a posterior e consoladora chegada do amanhecer e do novo dia. A seqüência em questão é magnífica em Raff, uma premonição em tamanho pequeno do fantasmagórico galope shönbergiano; com o dia no seu zênite, a conclusão utiliza, com bom sentido da lógica, material proveniente do andamento inicial, com o que se garante a unidade temática do conjunto. Neste caso, o interesse centra-se mais no que a música tem de profecia do que na substância musical em si mesma.

Sinfonia nº 8, em dó menor, de Anton Bruckner

Depois do êxito da 7ª Sinfonia em Munique, na interpretação do famoso diretor wagneriano Herrmann Levi, Bruckner concebeu a idéia de que sua nova obra sinfônica fosse estreada pelo famoso maestro. Após três anos de trabalho, de 1884 a 1887, Bruckner deu a composição por concluída; a 4 de setembro remeteu a Levi uma cópia a limpo da partitura, acompanhada da seguinte nota: «Aleluia! Por fim, a 8.ª está terminada e o meu pai artístico deve ser o primeiro a sabê-lo. Oxalá encontre eu favor a seus olhos.» Infelizmente, não o encontrou; Levi chegou à conclusão de que a sinfonia era um produto inferior às obras anteriores e recusou-se a dirigir a estréia. A negativa de Levi representou para Bruckner um golpe moral só equiparável ao que a desastrosa estréia da 3ª Sinfonia lhe provocara em 1877. Bruckner sentiu desmoronar-se sua segurança em relação às suas faculdades criativas e entrou numa fase de atividade musical que quase todos os seus biógrafos concordam em classificar de catastrófica: não só deixou de lado os esboços já iniciados da 9ª Sinfonia — que ficaria inacabada à data da sua morte —, lançando-se a uma fanática reconstrução da 8ª — só terminada em 1890 — como também se dedicou durante quatro anos, até 1891, a uma revisão tão drástica como febril das suas composições anteriores.

O conhecimento definitivo da primeira versão (1887) da 8.ª — edição da partitura por Leopold Nowack, Sociedade Bruckner de Viena, em abril de 1973 — ajudou a esclarecer que, pelo menos neste caso, a árdua revisão exposta implicou uma superação e melhoria do texto originário. Os dois primeiros andamentos da obra têm a mesma indicação de tempo, *Allegro moderato.* O tema que inicia a obra, sobre o trêmulo dos violinos em fá-dó, está na tonalidade básica: nasce em si bemol menor para, numa inflexão tão simples como decisiva, se instalar em dó menor, com as três últimas notas das nove que formam a frase.

As duas tonalidades do tema abordam igualmente o que vai ser o conflito harmônico axial da obra: a contraposição entre si bemol menor e dó menor. Neste tema — *Urthema,* na nomenclatura própria de Bruckner — é preciso distinguir um elemento de importância capital na posterior estrutura sinfônica: a «célula-base», formada pelas três últimas notas do motivo (ré natural, ré bemol, dó), microcosmo de toda a composição.

Como é habitual neste músico, a exposição deste andamento de sonata possui três capítulos de material temático. O segundo grupo inicia-se com uma idéia ascendente dos violinos em sol maior, a tonalidade dominante do dó menor genérico, de corte lírico; o terceiro grupo, de caráter rítmico, parte de um *pizzicato* de todas as cordas, que sustenta um tema exposto por madeiras e trompas. Depois da recapitulação, escutamos uma das mais notórias novidades da segunda versão, a Coda. Bruckner chamava a este passo «anúncio da morte» e chegou a dar-lhe um caráter programático; um homem agoniza num quarto e, mesmo depois da sua morte, um relógio *(Totenuhr,* escreveu o músico) prossegue sua inevitável cadência. A imagem é traduzida em sons por meio de uma tão inexorável como imperceptível repetição nas violetas da célula-base.

O *Scherzo,* em dó menor, ¾, segue as habituais coordenadas de Bruckner para esta seqüência: *scherzo* (exposição) — desenvolvimento — reexposição — trio — repetição das três primeiras seções. O trio, em lá bemol, contém o único aparecimento das harpas na formação sinfônica bruckneriana. O *Adagio,* a seguir, é uma das mais memoráveis páginas líricas do autor: no seu arranque, as cordas propõem um substrato harmônico singular, que faz lembrar o segundo ato de *Tristão;* e sobre este fundo, «emergindo docemente», soa nos primeiros-violinos uma melodia quase impalpável que se eleva no meio de um nebuloso ré bemol maior. A frase, cujo fascínio deriva do simples emprego de um intervalo de meio-tom, pode ser a mais bela e simples escrita por Bruckner. O esquema, *lied,* com variações, desenvolve-se pausadamente na alternância entre este motivo e um grupo temático enunciado pelos violoncelos, até chegar a um poderoso clímax.

O *Finale* não começa nem nasce: irrompe; é como uma erupção vulcânica que, de surpresa, lançasse magmaticamente qualquer força contraposta. Após o fulgurante começo em dó menor, o segundo grupo temático é exposto em mi bemol menor, com características parecidas às de fórmula semelhante do primeiro andamento. O terceiro grupo tem um ar marcial. O desenvolvimento, de duzentos e quarenta compassos, conduz a uma recapitulação ortodoxa. Ao começar a coda, voltam a ouvir-se, separadamente, os temas fundamentais dos diversos andamentos. Por fim, os quatro temas básicos sobrepõem-se num surpreendente parágrafo final. Como um *cantus firmus,* a célula-base não deixa de ser ouvida sob todo o conjunto sonoro, e é ela, com a sua tríade a acabar em dó, que põe o colofão na magna obra, em dois compassos entoados por toda a orquestra.

Sinfonia n.º 3, em ré menor, de Gustav Mahler

Esta obra foi redigida por Mahler entre 1895 e 1896, no final do período da sua vida como diretor da Ópera de Hamburgo. Ao terminá-la, o músico tinha 36 anos. Graças ao livro de Natalie Bauer-Lechner, *Recordações de Gustav Mahler,* diário mantido pela amiga e confidente do compositor desde 1890 a 1901, podemos conhecer amplos episódios relativos ao nascimento desta obra e às dúvidas de Mahler sobre a mesma.

Conforme o músico manifestou a Natalie, a obra teria sete andamentos de caráter programático, de acordo com este esquema: 1) O verão avança; 2) O que me dizem as flores no prado; 3) O que me dizem os animais do bosque; 4) O que me diz a noite (o homem); 5) O que me dizem os sinos da manhã (os anjos); 6) O que me diz o amor; 7) O que me diz a criança.

Inicialmente, Mahler pretendia denominar todo este conglomerado «A Minha Alegre Sabedoria». Tal como na sinfonia anterior, não descartava o uso da voz humana — o velho repto da Nona de Beethoven: «Utilizei a palavra e a voz na 2ª Sinfonia justamente no

Lauterwasser

Arquivo Salvat

Em cima: Rafael Kubelik (n. 1914), diretor suíço de origem tchecoslovaca, que, quarenta anos depois da morte de Mahler, reincorporou a música deste no repertório das grandes orquestras. À direita: Mahler numa das típicas silhuetas de Hans Schliemann.

momento em que delas necessitava para me fazer entender. Que pena não ter agido assim quando escrevi a 1.ª! Mas na 3.ª já não terei quaisquer dúvidas a esse respeito. Vou basear as canções dos dois andamentos mais curtos em textos de *Des Knaben Wunderhorn* e num glorioso poema de Nietzsche.» Com efeito, Mahler retiraria da famosa coleção de cantos populares e infantis de Arnim e Brentano a toada *Três Anjos Cantavam* e do *Assim Falava Zaratustra* nietzschiano o poema com que encerra «A Outra Canção da Dança», no último capítulo da terceira parte, que se inicia com as palavras «Ó homem, presta atenção!»

O sétimo andamento a que Mahler se referia foi posteriormente eliminado do contexto e passou a fazer parte da obra seguinte, a 4.ª Sinfonia em sol maior, como final da mesma. Por outro lado, o título «A Minha Alegre Sabedoria» — substituído na versão definitiva por «Sonho de Uma Manhã de Verão», mais tarde eliminado, quando a obra foi impressa — tem a sua origem no livro de Friedrich Nietzsche *Die Fröhliche Wissenschaft*, geralmente traduzido como *A Alegre Sabedoria*.

Falando da introdução ao andamento inicial, disse Mahler a Natalie: «Mal se pode dizer que é música; são sons da Natureza. É algo misterioso trata-se da maneira como a vida vai abrindo caminho gradualmente, saindo do inanimado, da matéria petrificada A certa altura, pensei chamar a este andamento 'O que me dizem as montanhas'. E, à medida que a vida avança, estrato a estrato, toma formas cada vez mais desenvolvidas: flores, bestas, homens, até à esfera dos espíritos, dos anjos.»

O músico Mahler, no pleno domínio de todos os recursos técnicos — aqueles que lhe permitirão «construir um mundo por meio da sinfonia» —, confronta-se com a vida e o cosmo e apreende-os num processo intelectual pessoal, um processo alegre, de «alegre sabedoria». Mas esse percurso parte, tal como o de Zaratustra, do «transmundismo», do inanimado, da «não-vida».

No prólogo de *Also Sprach Zarathustra* fala-se, pela primeira vez, do «sentido da Terra», para a qual se volta o «espírito livre», transcendendo-se a si próprio.

Com o seu verbo agressivo e provocador, afirma Nietzsche: «Noutros tempos, o crime contra Deus era o maior crime. Mas Deus morreu, e com ele feneceram tais delitos. Agora, o mais terrível é pecar contra a Terra e ter em maior estima as entranhas do inexplicável do que o sentido da Terra.»

O surpreendente paradoxo do monumental *trip*, viagem mahleriana, é que, depois de partir de Nietzsche e regressar a Nietzsche (quarto andamento: «Canção da noite; é profunda a dor do mundo, mas o prazer é ainda mais fundo do que o sofrimento do coração; todo o prazer exige eternidade, uma profunda eternidade»), sem solução de continuidade — *attacca* na partitura —, volta-se para Cristo, S. Pedro e os anjos meninos («Alegre Sabedoria»?), para a viagem culminar no magno *Adagio* de «O que me diz o amor». E aqui Mahler não pode ser mais explícito: «Este andamento tem um caráter religioso, porque seu tema é o amor e só Deus pode ser entendido como sumo amor.» Mahler, o judeu ainda não baptizado, o nietzschiano e schopenhaueriano, acabou por ressuscitar Deus a partir de Zaratustra. ■

Estudos musicais

Capítulo 29

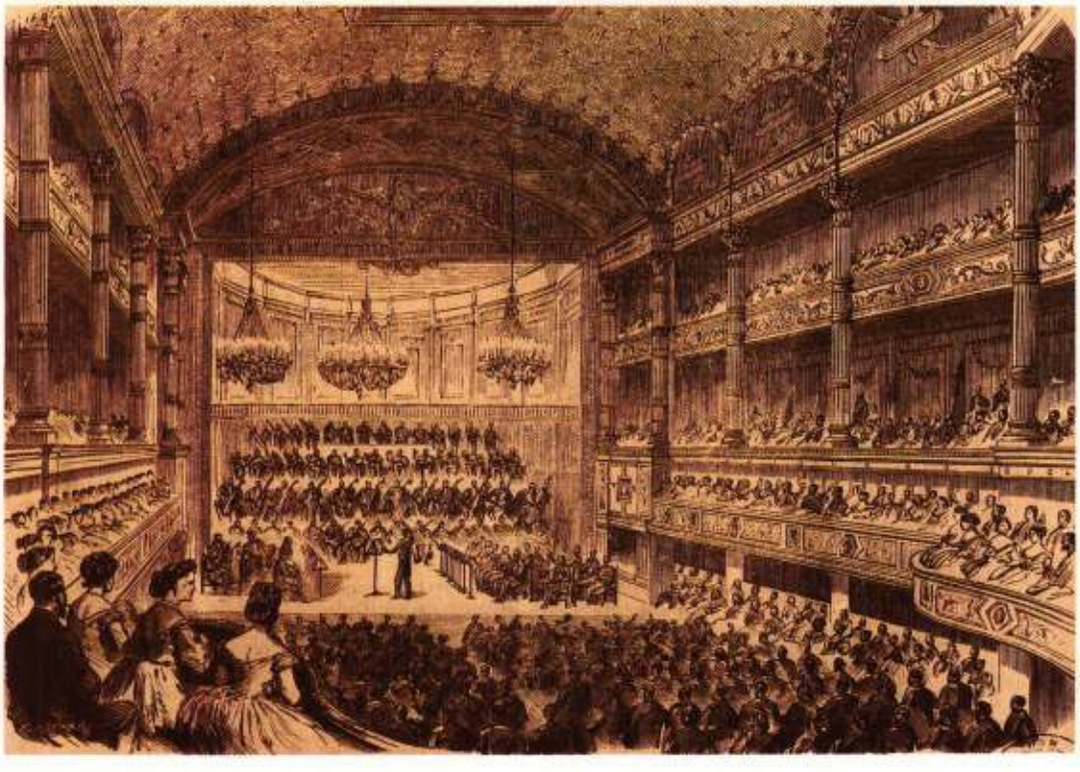
O sinfonismo romântico ortodoxo

A forma «sinfonia» ficou claramente cristalizada nas oito primeiras composições de Beethoven. As ousadias da *Nona* — coros, dimensão, acesso a um cosmo mais denso e amplo — quase não são utilizadas pelos epígonos — de Schubert a Brahms — e permanecem como um quase intocado e atraente ponto de partida para futuros sinfonistas — Bruckner, Mahler — e da dissolução da forma sinfônica clássica.

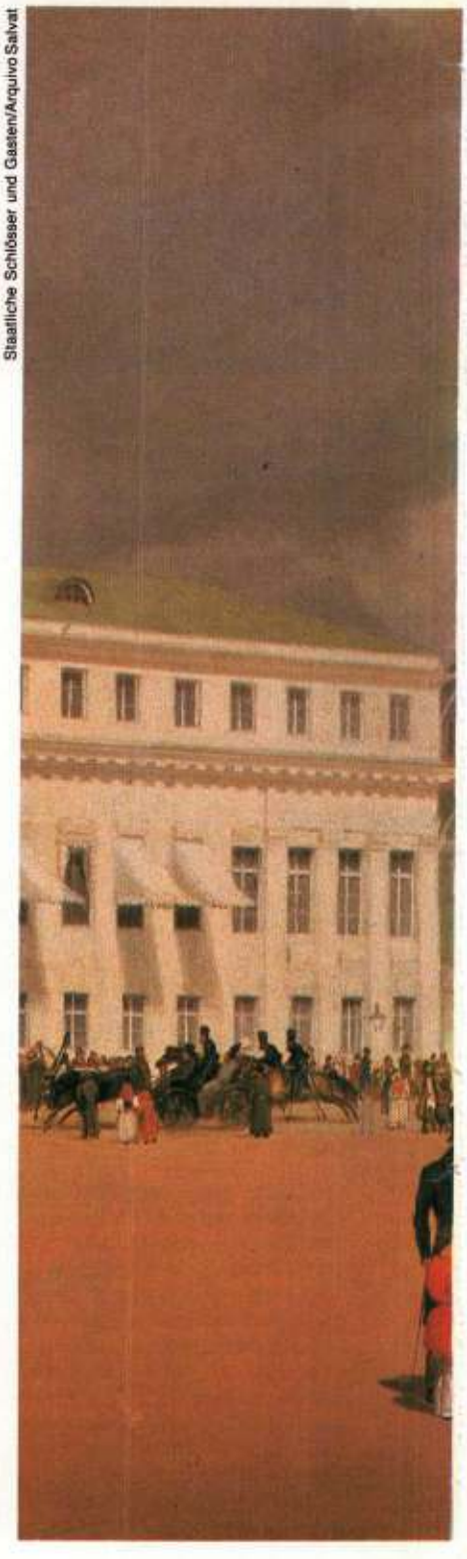
O mundo estético onde se desenvolvem Schubert, Mendelssohn, Schumann e Brahms não precisava de excessivas inovações no campo sinfônico. Schubert avançou noutros campos — o *lied* — e quem sabe se a sua morte prematura, após ter composto essa fabulosa 9.ª Sinfonia, nos impediu de conhecer um ciclo sinfônico precocemente ultrabeethoveniano. Também Schumann foi inovador noutros âmbitos — o piano —, mas nas suas sinfonias não fez mais do que tornar mais definido o caminho aberto pelos primeiros vienenses, se bem que com os matizes que já analisaremos.

Quanto a Brahms, seu papel histórico vocacional é o de apurar as formas de uma época criadora, o de empreender vôo ao anoitecer como o mocho de Minerva, o do epígono brilhante e profundo que assume uma tradição inteira e lhe põe termo ao mesmo tempo que lhe impossibilita a continuidade. Brahms é aparentado espiritualmente com Palestrina, com Johann Sebastian Bach e com Puccini. O que eles fizeram nunca foi inovador — no caso de Brahms com certa luta consigo próprio —, mas seu imenso labor criativo pôs fim a uma época e seus sucessores tiveram de se rebelar contra essa carga estética que, todavia, o tempo demonstrará ser inestimável e indiscutível. O mundo sinfônico de Brahms evidencia o nível máximo de consciência musical da herança pós-beethoveniana. No século XX, a sinfonia — ou o sinfonista — será excepcional (a maior parte dos grandes

Para os românticos revelou-se uma dura tarefa conciliar o compromisso da herança de Beethoven — expressão de um sentimento provocado por uma sensação, nunca a descrição da própria sensação — com as inclinações para a literatura que os afastou da forma sinfônica. No entanto, músicos como Tchaikovsky renderam homenagem à forma. À direita: Vista do Kremlin, *de Johann Gaertner (1801-1877). Embaixo: gravura de um concerto na sala do Conservatório de Música de Paris. Nela, o público escutava uma orquestra cujo repertório de músicos contemporâneos, desde Schubert a Brahms e Franck, nunca excedeu os limites da herança legada por Haydn e Beethoven.*



Roger Viollet



Staatliche Schlösser und Gasten/Arquivo Salvat

autores evitará esta forma ou submetê-la-á a modificações essenciais) e constituirá mais um pretexto formal do que uma construção que se atém a regras e equilíbrios.

O epigonismo sinfônico pós-beethoveniano

Os epígonos pós-beethovenianos foram os guardiães — e esta é uma das dimensões mais positivas da sua obra — das conquistas de Haydn e Beethoven. Perante as ciladas revolucionárias da obra orquestral de Berlioz, Liszt ou Joachim Raff, eles mantiveram a forma equilibrada nos seus andamentos, no sentido interdependente dos mesmos. Nas suas sinfonias fugiram do descritivismo manifesto, do drama explícito pela forçada dimensão musical, cuja vo cação é o abstrato. Por isso, o nacionalismo será avesso à forma sinfônica e tenderá a seguir os caminhos do poema sinfônico lisztiano no campo orquestral. Em con trapartida, um nacionalista como Dvořák conseguirá um especial equilíbrio da forma, não obstante, além das suas sinfonias estritas, haja composto uma longa série de poemas sinfônicos de caráter descritivo ou exaltado. Um compositor de agudo instinto teatral, o russo não nacionalista Tchaikovsky, cristalizará um ciclo sinfônico ambíguo, discutível, carregado de violência e beleza exaltada, no qual, na verdade, se sente saudades do autor de *Eugénio Oné-*

guine e do *Quebra-Nozes*, o que constitui, sem dúvida, o preço do seu peculiar compromisso com a forma.

Depois do trabalho construtivo de Haydn e Beethoven, a continuidade — embora ocasional — dos epígonos na forma sinfônica propicia a sua expansão além das fronteiras lingüísticas e ideológicas do austro-germânico. É certo que já tinham sido compostas sinfonias por autores não germânicos — a primeira de Bomtempo é de 1810 e a de Juan Crisóstomo de Arriaga de 1825 —, mas a conservação da forma pelos epígonos, aliada às cada vez mais habituais interpretações do ciclo de Beethoven, impuseram a forma em toda a Europa. Pode acrescentar-se, à margem, que as proezas orquestrais do século XIX são uma conseqüência do sinfonismo clássico, quer por reação — Berlioz, Liszt, Smetana —, quer por adoção mais ou menos livre da forma — Boródine, Balakiref, Rimski, Dvořák, Tchaikovsky —, quer, finalmente, pela continuidade do mesmo, num constante processo de enriquecimento instrumental — Brahms.

Nesse sentido, recordemos, esse ponto de encontro entre o mundo brahmsiano e o wagneriano, não perceptível para as envolvidíssimas consciências contemporâneas, e que o «lobo das estepes» de Hesse resumiu numa censura: «excessiva orquestração.»

O ponto culminante da influência do estritamente sinfônico num âmbito alheio dá-se com a belíssima Sinfonia em ré menor, de César Franck, de 1886-1888, uma obra de equilíbrio heterodoxo (só três andamentos), mas que bebe nas fontes clássicas.

Assim, o legado de Beethoven, amorosamente conservado pelos românticos, alheios à inovação oca, admirados e perplexos perante tão nobre herança, renasce assim puro, no espaço estranho e até hostil da França, através de uma obra contemporânea da 4.ª Sinfonia de Brahms (1885), irmanada esta no adeus e no canto do cisne que ambas significam, numa época em que Bruckner já escrevera grande parte da sua produção, embora fosse quase toda ainda desconhecida, e Mahler realizava a primeira incursão no gênero.

O «compromisso» dos sinfonistas românticos

Beethoven é a ponte entre o caráter apolíneo da criação clássica e o subjetivismo da obra plenamente romântica. É o primeiro romântico, à margem dos vislumbres anteriores, embora o romantismo seja essencialmente posterior. Mendelssohn e, sobretudo, Schumann representam o romantismo cristalizado. Outros românticos tentaram unir o literário e o musical, como se o molde abstrato das notas não lhes bastasse, e, a demonstrá-lo, aí estão os extrabeethovenianos (não antibeethovenianos), como Berlioz, Liszt e Wagner. Em contrapartida, Schumann, Mendelssohn e Brahms mantiveram-se quase sempre dentro do universo sonoro do mestre de Bonn. Não aceitaram a pretensão de Wagner segundo a qual era impossível fazer uma sinfonia depois da *Nona* de Beethoven. Expressaram, em maior ou menor medida, seu subjetivismo de exaltação romântica, mas permaneceram fiéis à herança, enriqueceram-na, apuraram-na. No entanto, e falando apenas do campo sinfônico, o sinfonismo destes mestres, como o de Schubert da fase final, Tchaikovsky, Dvořák e César Franck, não é exatamente o mesmo do de Beethoven; a fórmula é a mesma, claro, mas, frequentemente, foram mais longe. Que impediu Brahms de ir mais além das descobertas da 4.ª Sinfonia e dedicar uma obra nova ao gênero nos doze anos que lhe restavam de vida e nos vinte e tantos números de *Opera* que iria ainda produzir?

A vocação extramusical de todos eles é diferente e fornece-nos algumas chaves para a compreensão do que fizeram com o legado sinfônico. Schubert pretendeu o triunfo na ópera, e quem sabe se o não teria conseguido se tivesse vivido um pouco mais? Em todo o caso, seus *lieder* revelam um temperamento dramático e lírico, que necessita de recorrer à literatura para se exprimir. O drama exposto pela 8.ª e 9.ª Sinfonias (*Incompleta* e *A Grande*) fala-nos de uma maturidade truncada, que devera ter sido reconhecível como plenamente romântica, de uma síntese estético-ideológica avançada para o século de então, o do romantismo musical.

Os dois andamentos da 8.ª são, aliás, do mesmo ano da Sinfonia *Coral;* isso é significativo para compreender o nível de assimilação criativa da forma por parte de Schubert.

Schumann manteve nas suas sinfonias o compromisso entre a abstração e o drama próprios do mundo beethoveniano. Mas sua vocação empurrava-o para a poesia e até para a narrativa, como a Wagner o levou a uma irrenunciável atração pela cena. Schumann também abordou o teatro e o *lied,* e na história deste último gênero figura como escalão imprescindível e progressivo após a obra de Schubert. Daí que nas suas sinfonias se note certa tendência para a descrição de estados de espírito, mas sem abandonar a ortodoxia clássica, nesse deliberado compromisso de Schumann entre a proposta de Berlioz — cuja obra reconheceu, apreciou e rejeitou como modelo — e a herança de Haydn e Beethoven.

É de sublinhar que Mendelssohn é um dos criadores do Romantismo. Já sem Schubert, Mendelssohn teve de assumir, de certo modo, o papel do irmão mais velho desaparecido, de quem redescobriu a 9.ª Sinfonia, *A Grande,* em 1839. Mas mesmo ele próprio não chegaria a completar 40 anos. É, de resto, um dos criadores da música de tecla e do oratório românticos (a sua 2.ª Sinfonia, *Cântico de Louvor,* é mais uma cantata do que uma sinfonia com solistas e coro) e, apesar da sua dúzia de sinfonias para cordas anteriores à idade de 15 anos, não numeradas, não há nele uma vocação sinfônica estrita. O repertório atual mantém sobretudo a 3.ª, «Escocesa», e a 4.ª, «Italiana», as duas últimas da sua época de maturidade (a 5.ª, «Reforma», é muito anterior, não obstante a sua numeração); ambas são mais um passo no emotivo, no dramático, no tensamente subjetivo do mundo romântico, mas estão muito longe de Berlioz, que naquela época já escrevera a *Fantástica, Harold* e *Romeu.* A opção de Mendelssohn é pós-beethoveniana e pré-schumanniana, e talvez marque o exemplo a seguir pelo sinfonismo epigonal pós-clássico. Suas sinfonias, com as últimas de Schubert, representam a primeira escala de um itinerário que hoje nos parece muito claro, mas que, sem o seu concurso, poderia ter sido muito diferente.

Tchaikovsky resumiu tardiamente no seu sinfonismo o resultado de duas grandes tradições européias: o melodismo italiano e a forma sinfônica clássica. Também os russos nacionalistas beberam da fonte italiana, especialmente no teatro, mas Tchaikovsky fê-lo à sua maneira cosmopolita e exaltada. Em Tchaikovsky há, sobretudo, um grande operista. O modelo italiano deu-se nele como um

ponto de partida criativo fértil para as descobertas originais do seu enorme instinto dramático. Suas sinfonias são freqüentemente emotivas confissões que escandalizam os formalistas pela sua habitual sujeição da estrutura ao argumento extramusical e indignam os partidários do apolíneo pela sua desavergonhada verborréia melódica, que não rejeita o *kitsch*.

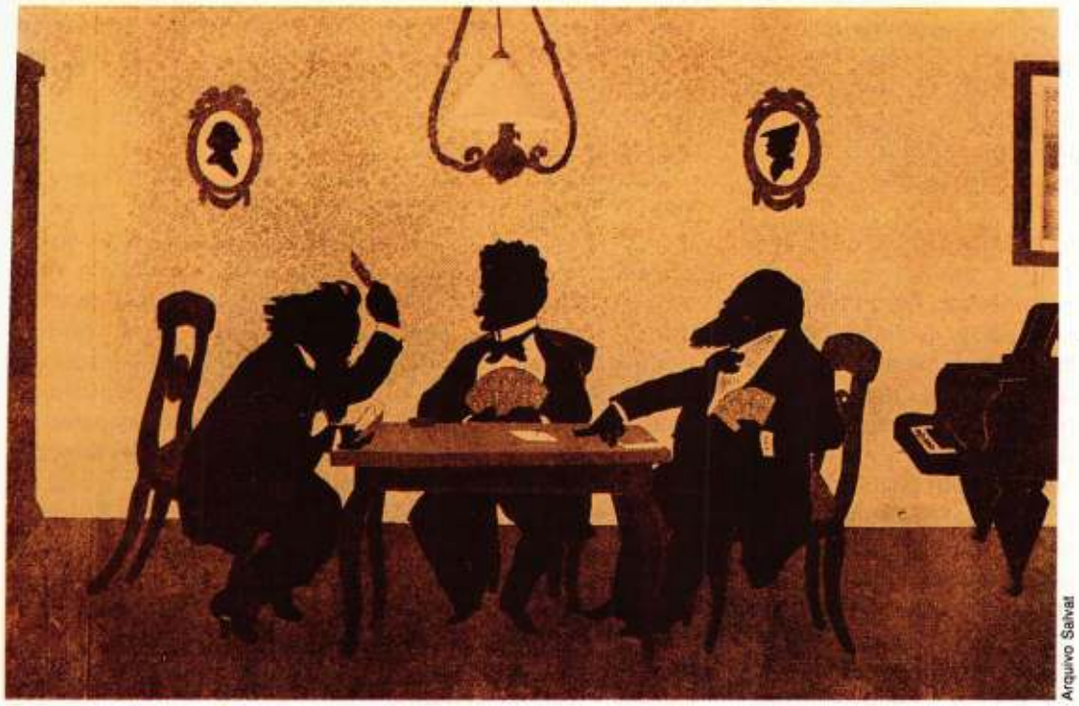
É preciso admitir que a fórmula é mais apropriada para *Eugénio Onéguine*, *A Dama de Espadas* ou *A Donzela de Orleães* do que para uma sinfonia. Porque, à parte subtítulos mais ou menos apropriados, as sinfonias que escreveu quis Tchaikovsky que assim fossem consideradas e, com elas, vários poemas sinfónicos, onde mais justificado é que o argumento vença conceitos como «desenvolvimento» ou «variações».

O nacionalismo sinfônico alcançou um ponto de equilíbrio na obra do tcheco Dvořák. Smetana, antes, e, mais tarde, Janáček, Bartók ou Kodály renunciaram à sinfonia como forma excessivamente ligada ao mundo germânico e, portanto, indesejável para a sua posição nacionalista. Em compensação, Dvořák assumiu a tradição e tornou-a compatível com o impulso nacional de que foi representante no seu país, com Smetana, Fibich, Foerster e Janáček. Seus pruridos em seguir as normas clássicas com escrúpulo e rigor levou-o a rejeitar quatro sinfonias juvenis, milagrosamente salvas para a posteridade, mas não o impediu de escrever uma, a 8.ª, de caráter sumamente livre. Dvořák escreveu muito para o teatro —*Rusalka* é uma das óperas mais importantes do repertório eslavo—, mas seu senso teatral era mais lírico do que dramático. Não foi um Smetana, nem um Janáček, e, talvez por isso, suas sinfonias e poemas sinfônicos não precisaram tanto da expressão subjetiva como da descrição e do jogo de temas de cor nacional.

Com Brahms entramos noutra dimensão do compromisso. Na sua música, o emotivo está sempre presente mas dir-se-ia que, freqüentemente, o músico até se envergonhava dessa sua fraqueza. Nas suas sinfonias, o emotivo e o subjetivo ficam submetidos às perfeitas construções formais que ergueu de acordo com o modelo beethoveniano. Nas quatro obras-primas que escreveu neste gênero aparece a enorme tensão do espírito de Brahms: ortodoxia harmônica face a face com ímpetos renovadores neste campo; forma-sonata e terna e variações perante a fantasia melódica que se quereria transbordante; rigor formal ante subjetivismo criativo. Por isso, não é fácil classificar Brahms simplesmente como conservador. As circunstâncias históricas que, mau grado seu, o fizeram rival de Wagner criaram o lugar-comum de que Brahms era o defensor da tradição, quando só foi, no campo sinfônico, o maior expoente na salvaguarda da

Embaixo: uma paisagem escocesa típica. Estas paisagens impressionaram singularmente o jovem Mendelssohn em 1829, onde regressou com um esboço do primeiro andamento daquela que, doze anos mais tarde, seria a sua 3.ª Sinfonia, Escocesa, *uma das que perduram no repertório deste romântico sem uma estrita vocação de sinfonista.*

Andreu Colleli



Arquivo Salvat

A caricatura da época que se reproduz à esquerda capta alguns aspectos da vida musical vienense de 1880. Brahms, no extremo esquerdo, joga a sua carta energicamente; em frente dele, Hans Richter, o mais importante diretor de orquestra de então dirige o jogo com energia análoga, enquanto Johann Strauss II, entre ambos, espera com os trunfos na mão. Na parede, naturalmente, as imagens consagradas de Franz Liszt e Richard Wagner.

forma no seu sentido estrito. Se, em alguns casos, voltou atrás em relação a Schumann e Mendelssohn, foi para mergulhar na fonte beethoveniana como um pecador que se banhasse no Jordão, embora sua peregrinação parecesse amiúde o caminho de Damasco. É nessa tensão que se deve procurar o sentido da obra sinfônica de Brahms, que sempre respeitou os quatro andamentos clássicos, utilizou a forma-sonata, recorreu a técnicas contrapontísticas antigas, mas não conseguiu negar o terno e profundo autor de *lieder*, o melodista, o *virtuose* do piano.

A perda da dimensão autobiográfica

Se para Haydn e Beethoven — em muito menor medida para Mozart — a forma sinfônica foi motivo de constante preocupação investigadora, seus respectivos ciclos constituem uma espécie de autobiografia musical significativa, tal como seus ciclos de quartetos de cordas. Aos epígonos beethovenianos deparou-se uma obra no campo da sinfonia e do quarteto tão deslumbrante que, sensatamente, decidiram projetar seu espírito inovador noutros campos. A autobiografia de Brahms deve ser procurada na sua música de câmara, e quiçá na de tecla, tal como o mais puro e autêntico Schumann se encontra na sua música para piano. O ciclo sinfônico de Tchaikovsky é autobiográfico no aspecto humano, sobretudo no anedoticamente humano, mas não no musical. Todos eles escreveram sinfonias ocasionalmente, com frequência num determinado momento das suas carreiras, por vezes com receio perante o já feito, como Brahms. Seus ciclos já não refletem esse itinerário de procura, de inquietações e achados dos grandes mestres do passado, e que tanto o tardio Bruckner como o sinfonista por excelência que há em Mahler virão a recuperar.

O número de composições estritamente sinfônicas de cada autor está relacionado, ainda que seja absurdo deduzir daí um total determinismo, com a necessidade de procura e cristalização do gênero. Haydn compôs mais de cem sinfonias, não só porque tinha mais oportunidades como músico da corte, com invejáveis meios à sua disposição, mas também em virtude do seu prudente e paulatinamente prospectivo trabalho. A Beethoven bastaram-lhe nove sinfonias para fazer da forma outra coisa e também a mesma, algo muito diferente e, no entanto, dentro da tradição de Haydn, chegando onde este não podia chegar pela lógica das coisas. Além disso, com Beethoven, a sinfonia converteu-se em algo mais profundo, de maior envergadura, do que em Haydn. Mas Mendelssohn, Schumann e Brahms não podiam dedicar muitas composições à forma sem que seu espírito romântico e caráter inquieto os levassem a transgredir essencialmente a estrutura e a essência da forma. E foi esta transgressão essencial que cada um deles tentou evitar sempre, por vezes indo contra si próprios.

Eis um dos aspectos mais esclarecedores do compromisso dos românticos, que, ao mesmo tempo, matiza a designação de «epígonos», um compromisso que talvez tenha sido definido quando Schumann, num momento decisivo para a história da música, rejeitou como exemplo a seguir o caminho empreendido por Berlioz na sua *Sinfonia Fantástica*. Se as coisas se tivessem passado de outra maneira, talvez o panorama sinfônico do século XIX tivesse sido muito diferente, e comprovaríamos, consoante a nossa perspectiva, após as tentativas truncadas de Schubert e as ocasionais abordagens de Mendelssohn, como o espírito romântico se afastava dos moldes beethovenianos e voava para outros ares. Talvez tivéssemos ganhado outra coisa, mas é provável que se tivesse perdido a grande tradição da sinfonia clássica (recordemos que a atitude prudente e respeitosa de Brahms provinha da sua admirada devoção por Schumann) e teria sido improvável a obra de Dvořák, Franck, Tchaikovsky, Bruckner, Mahler, Sibelius, Nielsen, Scriábine, Elgar, Ives, Prokofief, Chostakovitch, Vaughan Williams ou Martinů. Pois o espírito do compromisso com a tradição formal variou no nosso século, mas não desapareceu, e deu lugar a criações a que a tradição ocidental já não pode renunciar.

Obras representativas

Capítulo 30

Quatro sinfonias pós-beethovenianas

Incluímos a seguir análises sumárias de quatro composições sinfônicas significativas da atividade dos epígonos de Beethoven. Veremos até que ponto tal epigonismo é relativo e em que medida obras como estas mantiveram aceso o fogo sagrado da forma.

Sinfonia n.º 4, em lá maior, op. 90, «Italiana», de Mendelssohn

As duas grandes sinfonias de Mendelssohn, a «Italiana» e a 3.ª Sinfonia em lá menor, «Escocesa» —na verdade a última—, são reflexo do seu cosmopolitismo, explícito nos títulos, e fruto da sua relação com a Sociedade Filarmônica londrina. A «Escocesa» foi estreada pela Orquestra da Gewandhaus de Leipzig sob a direção do compositor, mas foi apresentada em Londres pouco depois. A «Italiana» foi uma encomenda direta da Sociedade, por influência de seu amigo e protetor Ignaz Moscheles. Ambas evidenciam um contraste acentuado e sua comparação manifesta o espírito dúctil e aberto do autor. Em contraposição à «Escocesa», inspirada pelas brumosas paragens do Norte britânico, a «Italiana» expressa as sensações vitalistas, e, no entanto, serenas, do viajante Mendelssohn perante a península mediterrânica, de belas paisagens e sugestivas ruínas, carregada de história nos seus edifícios e pinacotecas. Ou seja, ambas tocam argumentos extramusicais muito caros à mentalidade literária romântica, e sua beleza, de cunho tão diferente, converte-as numa espécie de díptico complementar e significativo da maneira de enfrentar a forma sinfônica pelo primeiro dos grandes elaboradores do compromisso pós-beethoveniano. As duas sinfonias estão orquestradas com a mestria própria de quem conhecia na perfeição desde muito jovem as possibilidades de tão fascinante instrumento coletivo. O próprio Mendelssohn considerou a «Escocesa» a sua única obra verdadeiramente sinfônica, o que não é justo para com a «Italiana». Talvez se deva procurar o sentido dessa autocrítica na heterodoxia do equilíbrio desta: ortodoxia formal do *Allegro,* matizado pela introdução do elemento subjetivo vitalista que, de resto, não tem nada a ver com Berlioz (Mendelssohn detestava o exemplo de Berlioz); serenidade e novamente ortodoxia no *Andante;* utilização de um minueto no *Con moto moderato,* quer dizer, um andamento de equilíbrio pré-beethoveniano; heterodoxia do *Saltarello,* uma brilhante peça de grande perfeição formal, cuja novidade em relação às normas clássicas pode ter sido o elemento que desagradou a Mendelssohn. É preciso reconhecer que o elegante *Minuetto* —em vez do *Scherzo*— serve de contraponto ao populista andamento final, mas talvez o nível de consciência possível a Mendelssohn não pudesse aceitar inteiramente as suas próprias conquistas. Punhamo-nos no seu lugar, entre o indesejável exemplo de Berlioz e a impressionante herança clássica. Como avançar na forma clássica sem cair no lado do inimigo? Como exigir arroubos de novidade a um autor que já os realizava na sua refinada obra pianística e numa época em que, ao contrário da nossa, a novidade não era um valor em si mesma, num autor que respeitava o passado de modo a ter sido o verdadeiro responsável pelo resgate da obra de Johann Sebastian Bach?

A «Italiana» está orquestrada para flauta, oboés, clarinetes, fagotes, trompas, trombetas, timbales e quinteto de cordas. O *Allegro vivace* começa com o pontear das madeiras (exceto oboés) e um acorde das cordas em *pizzicato,* para dar imediatamente lugar ao motivo principal, cantado com eufórico vigor pelos primeiros e segundos-violinos (os últimos uma oitava abaixo). As modificações introduzidas em tão vigoroso tema dão lugar a um segundo motivo de caráter mais calmo e lírico a cargo das madeiras, e, depois, as cordas, sozinhas, combinam-nos para produzir um terceiro tema antes do desenvolvimento em *fugato* e com numerosas notas *picadas,* confiadas aos segundos-violinos. Um feliz jogo de inter-relação entre os três conduz à coda, breve e brilhante como o espírito de todo o andamento.

O *Andante con moto* contrasta com o *Allegro* no seu severo recolhimento. Um belo motivo, porventura inspirado em certa procissão de aldeia que tem sido ponto de controvérsia entre os comentaristas, domina o andamento, apesar da existência de um lírico tema secundário com o qual alterna. Após uma breve su-

A 4.ª Sinfonia, em lá maior, op. 90, «Italiana», composta em Berlim, em 1832, foi fruto de uma viagem de Félix Mendelssohn pela Itália, entre 1830 e 1831. Embaixo: as ruínas do fórum romano.

Arquivo Salvat

gestão melódica confiada a violinos, violetas e madeiras (sem clarinetes), os oboés, fagotes e violetas expõem o tema principal em *piano.*

Violoncelos e contrabaixos sublinham-no em *staccato,* uma das constantes rítmicas do andamento. O tema é reexposto pelos violinos, secundados pelas flautas, num belo efeito tímbrico de habilíssima orquestração. O tema lírico (violinos) alterna com o principal e dá lugar a outro (clarinetes). Todo o andamento tende, no jogo dos seus elementos, para um *diminuendo* que o dissolve em *pianissimo.* Neste andamento não intervém a percussão.

O *Con moto moderato* introduz um tema de elegância à Haydn — um minueto — que anima o espírito de toda a peça. O motivo é enunciado pelos primeiros-violinos e sublinhado pelo resto das cordas e intervenções ocasionais da trompa, que terá um papel especial pouco mais adiante. Depois do trio, onde se verificam sugestivas intervenções dos metais e curioso contraste rítmico com o minueto, este volta, para o andamento concluir num novo *pianissimo,* em que trombetas, trompas e madeiras sugerem idílicos quadros pagãos, quiçá inspirados ao autor pela iconografia italiana renascentista.

Com o *Saltarello (Presto)* entramos noutro mundo, muito mais animado e transbordante que o do *Allegro* inicial. Este tipo de dança romanhola, que tão importante papel desempenhou na evolução instrumental do Renascimento, deve ter sido contemplada ao vivo pelos olhos curiosos de Mendelssohn que não conseguiu resistir a incluí-la na «Italiana». O tema é do próprio autor, «à maneira» do *saltarello* do Romanha. A sinfonia adquire uma dimensão de contrastada unidade, de otimismo e vitalidade, com a inclusão desta dança, ajudada também por uma *tarantella,* e consegue-se um dos clímaces mais alegres de toda a história do sinfonismo.

3.ª Sinfonia em mi bemol maior, op. 97, «Renana», de Schumann

A 3.ª Sinfonia de Schumann é, na realidade, a última, se tivermos em conta que a 4.ª, em ré menor, op. 120, é o arranjo de uma *Fantasia Sinfónica* anterior. Composta em 1850-1851, durante o período em que foi diretor de música da cidade de Dusseldorf — ou seja, uma época feliz entre doenças e depois de uma série de dificuldades económicas —, marca o maior nível de consciência sinfónica alcançado por quem havia de morrer cinco anos depois, após um agravamento que o impediu de qualquer atividade criativa de 1853 em diante. Esse remanso efêmero pode ter sido a causa de a Sinfonia «Renana» ser uma obra luminosa, até alegre na sua solenidade ocasional, e, no entanto, equilibrada nos seus contrastes.

Orquestrada para conjunto sinfônico reduzido (flautas, oboés, clarinetes e fagotes, a dois, quatro trompas, duas trombetas, timbales e quinteto de cordas, mais três trombones no quarto andamento e ocasionalmente no quinto), apresenta a particularidade de estar dividida em cinco andamentos (o que não é heterodoxo, se pensarmos na *Pastoral,* de Beethoven) e de adotar a forma segundo a peculiaridade do subjectivismo romântico mais acentuado e paraprogramático («populismo» do *Scherzo* e do *Lebhaft* final, descrição do quarto andamento, sugestões emotivas do primeiro).

As críticas acerca de deficiências de orquestração justificam-se se pensarmos que Schumann compôs fundamentalmente a partir do piano e que, naturalmente, nunca foi tão hábil orquestrador como Mendelssohn.

O primeiro andamento, *Lebhaft,* é um *Allegro vivace* cheio de vitalidade e otimismo. Um *tutti* orquestral, com sublinhado de segundos-violinos e violetas, introduz desde o primeiro compasso o tema principal:

Giancarlo Costa

Mendelssohn incluiu no último andamento da sua 4.ª Sinfonia, conhecida por «Italiana», dois saltarelli, dança muito popular na Itália — imagem da direita — desde finais do século XVIII.

As diversas transformações do tema, sempre dentro do espírito exaltado de todo o andamento, são uma amostra da maneira como Schumann enfrentava a forma clássica: reexposição e revisão mais do que variação, contraste mais do que desenvolvimento, tendência para uma comedida liberdade e fantasia em face da rigidez preestabelecida. Um segundo tema parece reservado para introduzir efêmeros momentos de paz no exaltado vigor de todo o andamento. Por fim, uma brilhante e solene coda, onde os metais soam com especial vigor, embora quase nunca faltem ao longo da peça, põe termo ao mais amplo andamento desta sinfonia, talvez o mais perfeito deste autor e que levou muitos a perguntarem-se o que Schumann poderia ter feito mais adiante: ou seja, a mesma questão que se coloca nos casos de Schubert e Mendelssohn.

O *Scherzo* utiliza um desataviado e belo tema popular, em dó maior, como motivo condutor de todo o andamento. É introduzido a princípio por violetas, violoncelos e fagotes:

Estes instrumentos cedem o lugar ao resto das madeiras e cordas para uma transformação do tema, que é repetido na sua forma original. Danças servem de breve e eventual contraponto ao tema onipresente. O andamento avança com solenidade para o final, mas conclui placidamente em *pianissimo*.

O terceiro andamento, de caráter elegante, com claras ressonâncias haydnianas, é o encarregado de pôr um ponto de amável sossego nesta obra tão vitalista.

Nele está presente o Schumann autor de melodias para voz e piano e o das belas peças românticas destinadas ao teclado.

A situação deste *Nicht schnell*, juntamente com o andamento seguinte, confere um importante equilíbrio formal à sinfonia.

O quarto, *Feierlich* (Solene), pretende reviver a cerimónia da elevação a cardeal do até então arcebispo de Colónia (Novembro de 1850, em plena composição da sinfonia). Um acorde *forte*, em semicolcheia, precede o enunciado, em *piano*, de um belo tema polifônico confiado aos trombones (introduzidos neste andamento) e que terminará em *forte*. Este tema é sublinhado pelos fagotes e o *pizzicato* das cordas.

A serena solenidade da peça recorda a antiga polifonia e o barroco tardio, mas o caráter é essencialmente romântico e teria servido adequadamente no contexto de uma missa de réquiem.

O contraste do quinto andamento, outro *Lebhaft* (Vivo), é enorme: temos de novo, aqui, um tema popular, música de festa que o aparenta com o segundo andamento, ainda que esse caráter *Lebhaft* o aproxime do primeiro, pela vitalidade e otimismo. Os temas renanos do segundo e quinto andamentos, as impressões subjetivas do primeiro e a cerimônia do quarto justificam o título de *Renana* e situam esta região como um oásis de paz na vida de Schumann e a grande propiciadora da sua mais perfeita composição sinfônica.

8.ª Sinfonia, em sol maior, op. 88, de Dvořák

A 8.ª Sinfonia de Dvořák é um bom exemplo de escrita heterodoxa na obra de um autor que soube conjugar a veia nacionalista com o rigor formal do sinfonismo clássico.

Se a obra sinfônica de Dvořák é significativa do epigonismo sinfônico nacionalista — Boródine, Balakiref, Niels Gade e até Glazunof —, a 8.ª é um produto em que as idéias melódicas nacionais se impõem à estrutura preconcebida.

A obra possui uma tal riqueza de materiais temáticos atraentes que a forma se dissolve neles, o que talvez seja um sintoma do itinerário da forma sinfônica numa data tão avançada como 1889.

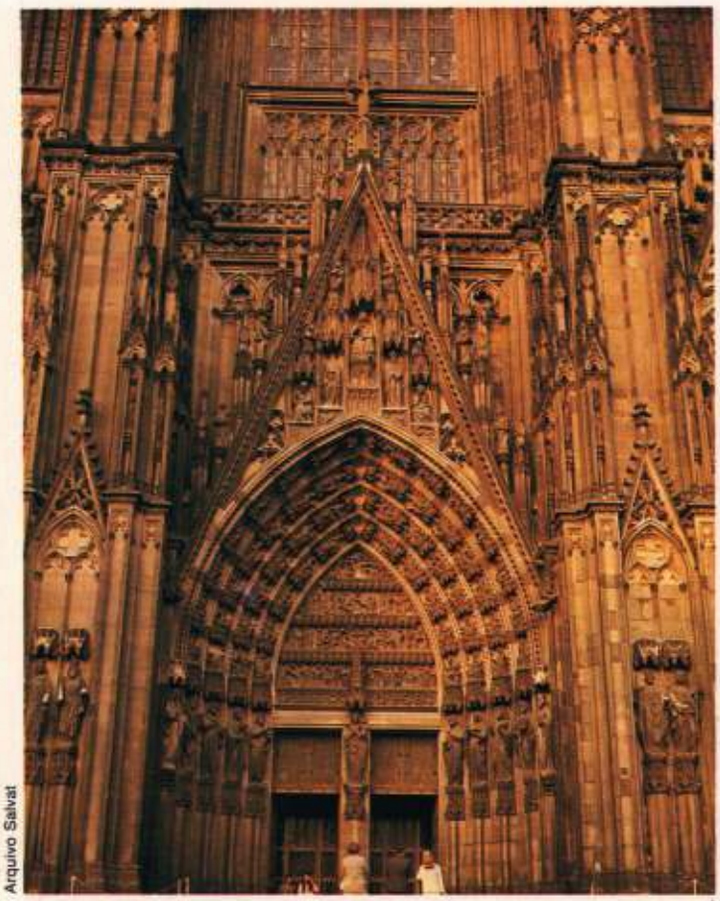
Como por acaso, é a única sinfonia da maturidade do autor que não foi publicado por Simrock, na altura desavindo com Dvořák, e, embora estreada em Praga (1890), foi oferecida à Universidade de Cambridge quando ali foi investido como doutor *honoris causa*.

A obra baseia-se na constante modulação (maior-menor) e no intercâmbio de uma série de motivos *cantabiles* de caráter mais ou menos nacional, contexto em que mal têm cabimento os conceitos de tema e variações ou de forma-sonata.

O encanto, a ingenuidade até, são o grande trunfo da obra, o código que ela mesma propõe para ser fruída e mesmo julgada à margem das formas.

A análise deve incidir mais do que nunca sobre a descrição dos temas, em vez de sobre o seu desenvolvimento.

Como exemplo desta dialética maior-menor, esta Sinfo-



Arquivo Salvat

Em cima, pórtico da catedral de Colónia. Em 1850, Clara e Robert Schumann visitaram o templo e presenciaram, a 29 de Setembro, a elevação a cardeal do arcebispo Geissel. A cena, que emocionou profundamente ambos, aparece revivida no quarto andamento da 3.ª Sinfonia, em mi bemol maior, Renana, *de Schumann, escrita entre os meses de novembro e dezembro de 1850.*

nia em sol maior começa com um belo tema em sol menor, a cargo dos clarinetes, trompas e violoncelos em uníssono:

No final deste tema, a flauta expõe outro, desta vez em sol maior:

E aparece imediatamente outro, também em sol maior, nas violetas e violoncelos, este de caráter mais vigoroso.

Ainda haverá outro tema mais adiante (flautas e clarinetes), em si menor, de caráter popular, combinado com a riqueza de jogos melódicos e modulações de todo o andamento.

O primeiro tema, subordinado às peripécias dos dois em sol maior, em breve regressa majestosamente nas cordas e, mais adiante, com grande força, nas trombetas. Segue-se então um período de «jogo na calma» dos vários motivos, de contraste e preparação de uma ampla, brilhante e rotunda coda confiada a toda a orquestra, onde brilham especialmente os instrumentos de sopro e os timbales.

O *Adagio* abre com uma espécie de marcha fúnebre nas cordas. Vão entrando, em breves intervenções solistas, as madeiras, num diálogo, por vezes vacilante, com as cordas e trompas. Por fim, oboé e flauta introduzem um belíssimo tema de caráter lírico e popular, em dó maior, que é imediatamente retomado pelo violino solo.

Um novo e solene motivo invade toda a orquestra e leva-a a um clímax de certa grandiosidade, onde a trombeta tem a última palavra, antes de voltar a um jogo semelhante ao do princípio, com mais calma e menor vigor dinâmico. As trompas entoam um motivo de ressonância wagneriana e realiza-se um importante jogo orquestral, sempre entre madeiras e cordas. Volta o tema em dó maior nos violinos, para se dissolver perante o motivo wagneriano. O andamento termina num belo *pianissimo*.

Em 1895, depois da sua experiência americana, Dvořák regressou definitivamente ao seu país e instalou-se em Praga. Embaixo: o piano em que o mestre trabalhou naqueles anos, hoje no Museu Dvořák.

Simion/Ricciarini

O *Allegretto grazioso* começa com um tema *cantabile* de inspirada elegância entoado pelos primeiros-violinos, freqüentemente valseado pelas cordas, e que rapidamente entra em contraste com outro motivo, introduzido pelo oboé, que rivaliza em beleza com a dissipação de temas apresentado pela sinfonia. Este tema, também valseado, passa para as cordas, dissolve-se e dá lugar ao primeiro numa série de repetições com variantes tímbricas e de *tempo*. A calma elegante do movimento só se perde numa certa estridência da coda, que não impede um final em *pianissimo*.

O Allegro ma non troppo final encerra um contraste entre o grave tema do começo e tom festivo e excessivo com que alterna e, é claro, com o fragor e caos aparente da coda. Após o enfático anúncio da trombeta solo, o tema é cantado em *piano* pelos violoncelos e, depois de uma série de desenvolvimentos, o tom é desmentido por alusões de festa popular, que levam seu tempo antes de expor a longa balada do primeiro tema, com momentos de grande lirismo.

Repentinamente, um fragor interrompe esse clima e a orquestra galopa numa rápida e brilhante coda, protagonizada dinamicamente pelos metais.

4.ª Sinfonia, em mi menor, op. 98, de Brahms

A mais perfeita construção sinfônica de Brahms, a sua 4.ª Sinfonia foi composta pouco depois da 3.ª, relação temporal que existe também entre a 1.ª e a 2.ª. Foi estreada por Hans von Bülow, o primeiro regente de orquestra da história e uma das personalidades do seu tempo que se recusavam a escolher entre Brahms e Wagner, por ter decidido admirar ambos. A princípio, o êxito não acompanhou uma obra tão rigorosa e densa, nem sequer na intimidade dos amigos do autor. Esta circunstância, aliada ao titânico esforço que semelhante composição implicara, talvez tivesse dissuadido Brahms de novas incursões no gênero. O certo é que esta sinfonia, provavelmente mais do que outras, parece ser portadora de uma mensagem extramusical, o que foi freqüentemente apontado ao próprio compositor, que sempre negou qualquer explicação não abstrata. No entanto, a tensão

era evidente e talvez também aí possamos encontrar um motivo de prudente reserva no autor perante novas criações sinfônicas: os apontamentos para outras duas sinfonias permaneceram como tal, até à sua morte.

A 4.ª Sinfonia é a viagem que vai duma forma-sonata, de impressionante rigor e resignado lirismo, até ao drama ou tragédia reservado à *passacaglia* final, momento culminante da obra e ponto de destino para o qual se dirigem os restantes andamentos, a fim de alcançar o seu pleno sentido. O *Allegro non troppo* começa com um tema aparentemente simples nos primeiros e segundos-violinos, cujo tratamento — subdivisões, desenvolvimento, variações —, em contraste com outro tema mais vigoroso e novas células subtemáticas, informa o sentido de todo o trecho: melancolia e drama. O contraste é também fértil na relação maior-menor, que suaviza a abordagem da peça. Os aspectos sombrios do final do desenvolvimento convertem-se de novo ao lirismo do primeiro tema na recapitulação, que recorre à tensão maior-menor em viva dialética. O tema principal, alterado com cerca solenidade nas madeiras, conduz a uma brilhante coda em *forte*, confiada a todo o conjunto.

O delicado *Andante moderato* começa por uma frase das trompas em dó, apoiada pelas madeiras (sem clarinetes) a partir do segundo compasso:

Em breve se impõe o mi maior. Estabelece-se um clima nostálgico, em que o clarinete desempenha um papel importante, enquanto o motivo sofre diversas modificações. Uma bela melodia confiada aos violoncelos passa para as restantes famílias, de forma alternativa. Aos contrastes entre temas corresponde, também, um contraste timbrico nas modificações a que são submetidos, tudo num clima de paz idílica deste andamento, só efemeramente alterado por ocasionais *tutti* em *forte*.

Cerca do final, o tema dos violoncelos é submetido a uma sugestiva transformação de tom misterioso, se bem que o mistério seja reservado finalmente para essa fascinante alternância de cordas e madeiras da coda, que concluem o andamento num belo uníssono em *piano*.

O *Allegro giocoso* é o único andamento sinfônico de Brahms com caráter de *scherzo*. Logicamente, a atmosfera varia de modo sensível, ainda que — como acontece em todas as obras de Brahms deste período — não se possa falar de franca alegria. Em todo o caso, temos aqui uma agitação festiva, impregnada de otimismo e extroversão, matizados por certa atitude resignada. Mas a Brahms é alheio o sorriso amplo de Dvořák. Este *Scherzo*, em forma-sonata e sem trio, é o andamento mais breve da sinfonia. Como nota Julius Harrison, temos de novo um tema com diversas subdivisões, como no primeiro andamento, apresentadas com grande tratamento rítmico. Se, no *Andante*, o espírito de idílica paz era contrastado por ocasionais provas de vigor, neste *Allegro* acontece o contrário: tudo nele é festa, fanfarra, dança, embora seja interrompido por breves intervalos de serena mas nunca grave reflexão. Termina com uma breve coda, com o tema principal em *tutti*.

A tragédia desencadeia-se no *Allegro energico e passionato:* não se trata de uma tragédia exagerada pelo subjetivismo, mas sim atenta às regras de uma forma venerável, neste caso uma *passacaglia*, como as tragédias atenienses antigas se atinham às regras sagradas do mito e da religiosidade da cidade. A passacalha, forma derivada das danças do Renascimento, converteu-se, nos séculos XVII e XVIII, num importante elemento da música instrumental do barroco. Consiste fundamentalmente num tema submetido a variações. Nesta sinfonia, o espírito do barroco transparece no facto de o tema estar diretamente aparentado com um coral de Bach e de tão venerável forma ser escrupulosamente tratada no estilo antigo, nas suas trinta variações e coda. O tema é exposto por instrumentos de sopro e madeiras, sem acompanhamentos das cordas.

Na primeira variação — os oito compassos seguintes —, o panorama timbrico muda, com as trompas, a percussão e o sublinhado das cordas. Na realidade, o elemento timbrico é essencial no trajeto, de oito em oito compassos, do motivo consecutivamente submetido a variação, como o antigo *basso ostinato*. A tragédia, por vezes de aparência otimista, consiste nesse avançar do puramente formal para um patético desenlace, mediante uma série de ousadias harmônicas apontadas por vozes tão autorizadas como a de Schönberg: tradição e amor pelo passado dão a mão a um olhar prudente para o futuro, como se o oculto drama pessoal de Brahms e a evitada perspectiva de futuro encontrassem mutuamente o seu pudico sentido neste canto do cisne da forma, nesta sinfonia tão brahmsiana, nesta 13.ª Sinfonia de Beethoven, como diríamos, com evidente inexatidão, se seguíssemos na esteira do tremendo e equívoco dito de Von Bülow a propósito da 1.ª de Brahms, que denominou de «a 10.ª». ■

A 4.ª Sinfonia, em mi menor, op. 98, de Brahms, foi escrita em 1885, durante o verão que o autor passou em Estíria. Em cima: primeira página da partitura autógrafa da obra.

Capítulo 31

O sinfonismo e o nacionalismo musical

O poema sinfónico foi uma via de expressão mais natural do que a sinfonia para o sentimento nacionalista, já que oferecia possibilidades ilustrativas mais ricas. Conquanto o tcheco Bedřich Smetana tenha escrito uma sinfonia, hoje é especialmente recordado pela sua contribuição para o poema sinfônico, com obras como *A Minha Pátria, O Acampamento de Wallenstein* e *Hàkon Jarl,* e para o gênero operático. *Hàkon Jarl,* escrito em 1861, quando seu autor vivia na Suécia, constitui um dos primeiros poemas sinfônicos em que se expressou o sentimento nacionalista escandinavo. Idêntico caráter é o de *Olav Trygvason* (1888), de Grieg; mas, em termos gerais, o nacionalismo de Grieg, como o dos seus precursores Rikard Nordraak (1842-1866) e Halfdan Kjerulf (1815-1868), encontrou expressão mais adequada em formas musicais menores.

Era obviamente natural que o nacionalismo surgisse na Noruega e na Finlândia primeiro do que na Dinarmarca ou Suécia. A Noruega esteve sob o domínio da Suécia até que a união das duas nações se dissolveu em 1905; por seu turno, a Finlândia fez parte do império czarista a partir do tratado de Tilsit, de 1809. Além disso, os finlandeses sofreram a dominação cultural de uma classe média autóctone que falava sueco, pelo que sua luta se orientou para dois objetivos: a reinvindicação da língua finlandesa e a defesa da rica herança mitológica contida no *Kanteler* e no *Kalevala.* Este duplo combate aborveu grande parte das energias nacionais nas décadas imediatamente anteriores ao aparecimento de Sibelius.

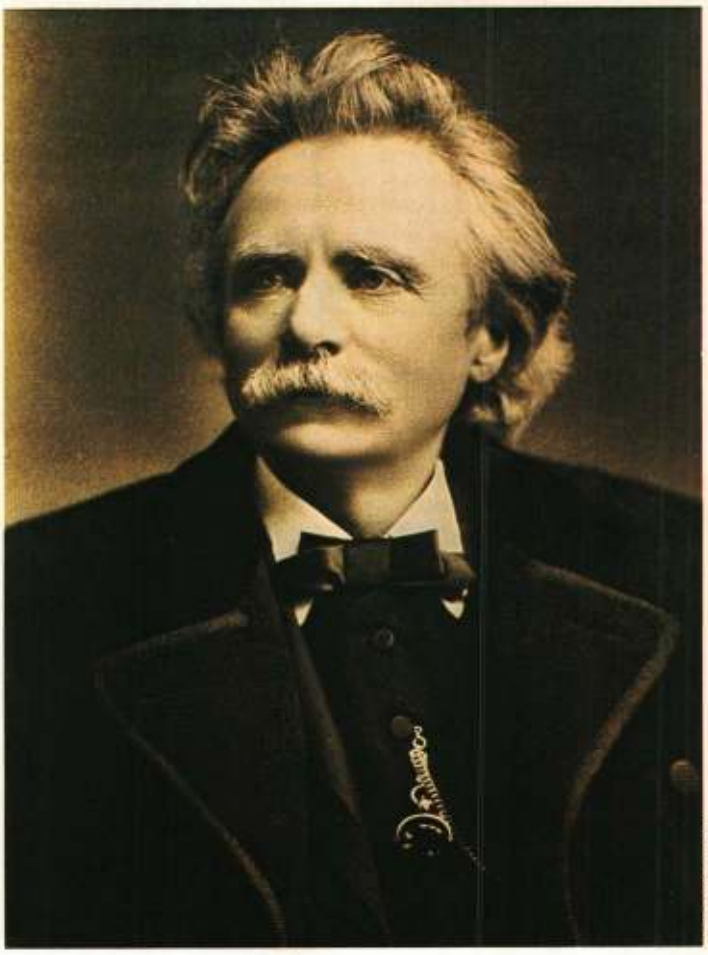
Grieg e Svendsen

Afora a sua juvenil Sinfonia em dó menor (1864), Edvard Grieg não revelou o menor intento em escalar os cumes sinfônicos. As primeiras execuções daquela obra já o tinham deixado insatisfeito; mas quando ouviu a 1.ª Sinfonia de Svendsen, em 1867, decidiu que sua sinfonia não devia voltar a ser interpretada, desejo que foi respeitado na Suécia até ao Festival de Bergen de 1981. Johan Severin Svendsen (1840-1911) compôs duas sinfonias (em 1867 e 1876) e uma série de quatro *Rapsódias Norueguesas.* O interesse de Grieg pela música folclórica norueguesa derivou para o culto da miniatura musical; Svendsen, em contrapartida, brilhou precisamente onde Grieg não o fez: nas formas maiores. Obteve êxito na tarefa de fundir o legado clássico vienense com uma aguda compreensão das tradições populares norueguesas. A sua inventiva aliava vivacidade e exuberância a uma veia de fantasia poética não inferior à do próprio Grieg, ao mesmo tempo que sua orquestração era muito superior. As sinfonias de Svendsen são, juntamente com as quatro de Berwald, as melhores que apareceram na Escandinávia antes de Sibelius.

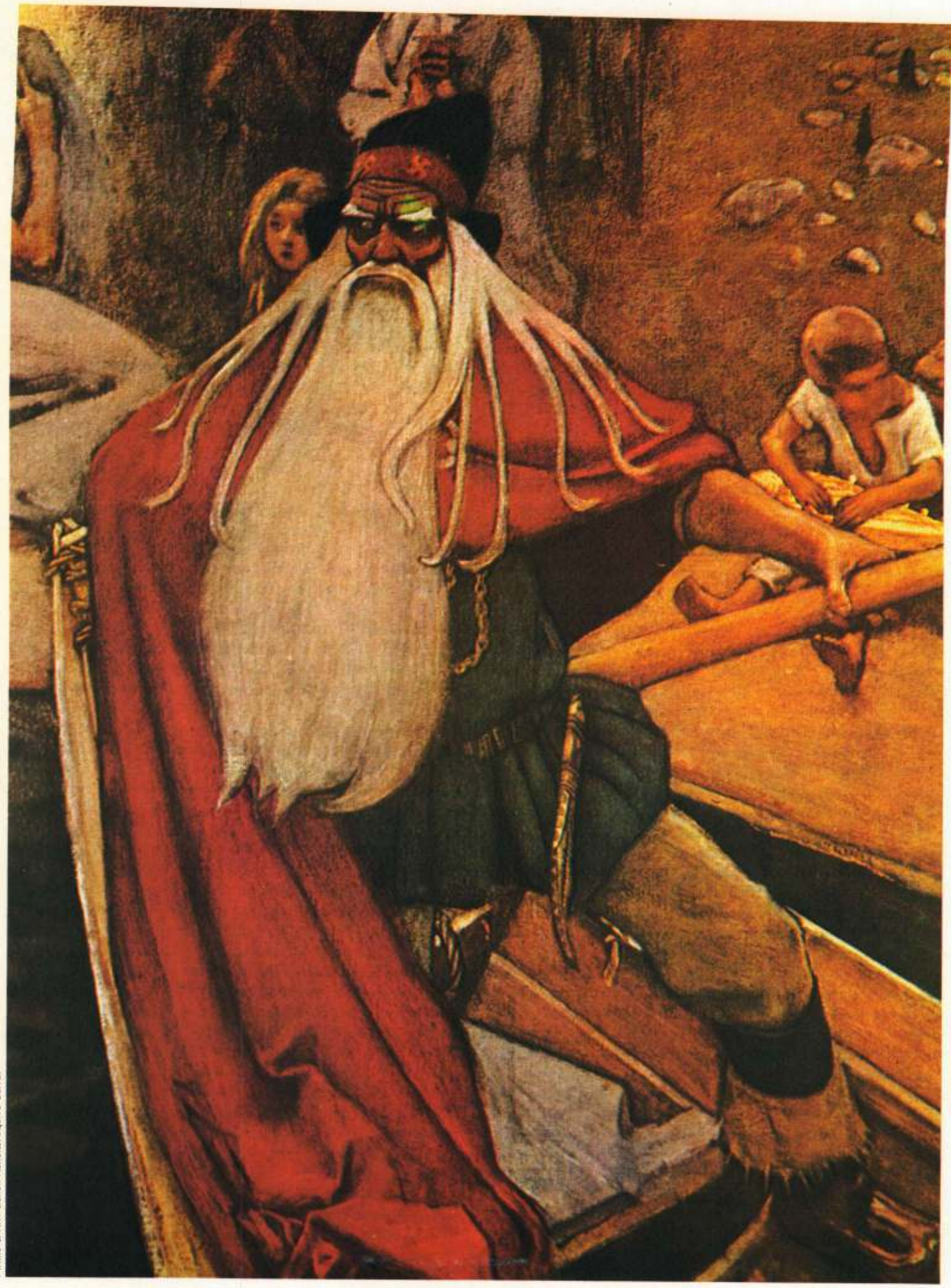
O nacionalismo na Noruega e na Finlândia

O caráter profundamente norueguês de Nordraak, Grieg e Svendsen deve-se ao facto de os três terem bebido numa mesma fonte: as *Fjeldmelodier* («Melodias de Montanha») de Lindemann. O primeiro sinfonista sueco, Franz Berwald (1796-1868), também teve êxito na tentativa de parecer «nórdico», não obstante o seu reduzido interesse pela música folclórica. Alguns compositores têm o poder de evocar lugares com um simples gesto musical. Basta ouvir um compasso de Vaughan Williams ou de Aaron Copland para saber qual o lugar do mundo de onde nos falam; do mesmo modo, uma frase de Mussorgski ou de Falla é suficiente para reproduzir a paisagem russa ou espanhola. Por que razão sentimos que o início da *Sinfonia Singular,* de Berwald, está cheia de paisagens nórdicas, e não experimentamos de modo algum a mesma sensação perante as sinfonias do dinamarquês Niels Gade? Reduzindo a obra de Berwald ao seu delineamento harmônico, ver-se-á que dificilmente ele poderia ser mais simples ou diatônico. Com toda a segurança, são a qua-

Embaixo: fotografia de Grieg. O músico proibiu que se interpretasse a sua juvenil Sinfonia em dó menor, embora adaptasse o Adagio cantabile *e o* Allegro energico *nas* Duas Peças Sinfônicas *para piano a quatro mãos. A música de Jean Sibelius traduz a influência dos cantos rúnicos do* Kalevala, *o poema nacional finlandês. À direita: obra de Akseli Gallen-Kallela (1865-1931),* A Partida de Väinämöinen.



Simion/Ricciarini



Pirkko & Aivi Gallen-Kallela/Arquivo Salvat

lidade e luminosidade da partitura, mais do que qualquer sofisticada harmonização, que dão esse sentido de identidade, esse sentimento do espaço, essa pálida luz que se associa estreitamente às latitudes nórdicas.

Em música, o nacionalismo é mais do que uma simples integração de elementos folcolóricos na arte musical ou a utilização de uma lenda patriótica como fonte de inspiração para um programa. O elemento folclórico não é senão um dos seus filões; a textura musical é outro e o tipo de linguagem sonora um terceiro. Sibelius, por exemplo, não fez uso consciente de melodias tradicionais em nenhum dos seus trabalhos maiores; mesmo seus estudos sobre música folclórica, realizados na década de 1890, são superficiais e não admitem comparação com os contributos de um compositor como Bartók, por exemplo. No entanto, um dos seus arranjos para piano, feito em 1903 sobre uma canção folclórica finlandesa, chamada *Fratricídio*, apresenta curiosa semelhança com Bartók, o que levou alguns escritores a especular sobre ss possíveis afinidades entre as línguas húngara e finlandesa, ambas pertencentes à divisão fino-úgrica do grupo uralo-altaico. As palavras exercem um óbvia influência sobre a métrica e as cadências das canções folclóricas; e, se acreditarmos no maestro finlandês Simon Parmet, tal influência foi especialmente profunda no caso de Sibelius, já que as inflexões da língua finlandesa moldam sutilmente as linhas melódicas de obras como a sua 1.ª Sinfonia e *O Cisne de Tuonela*. É claro, nem em música nem em nenhuma outra arte se pode estar totalmente seguro de quanto numa obra é nacional e quanto é pessoal. Ninguém descreve melhor a paisagem nórdica nem se identifica mais com a mitologia da sua nação do que Jean Sibelius; contudo, a grandeza da sua visão é tão escandinava como finlandesa, pelo menos nas suas obras mais importantes. Em virtude de a paisagem nórdica ser tão característica e ter papel importante na vida dos diversos povos escandinavos, a música dessa parte do mundo é, ao contrário do que acontece na Europa Central, menos influenciada pelo meio urbano. Quanto mais profundamente tiver o compositor mergulhadas as raízes no seu próprio meio, mais rica e particular será sua linguagem expressiva. O predomínio da figura de Grieg na Noruega deveu-se ao fato de sua personalidade estar profundamente enraízada nas melodias folclóricas, nos ritmos e na sensibilidade poética dos seus compatriotas. Sibelius, por sua vez, sobressaiu na Finlândia, porque sua inspiração musical brotava das próprias entranhas da sua terra, do seu rico e peculiar repertório de mitos, do ritmo da sua linguagem. Ouvindo um camponês recitar ou, melhor ainda, entoar um relato ou uma runa do *Kalevala*, chega-se a compreender até que ponto estes cantos rúnicos serviram para modelar as inflexões melódicas de *O Cisne de Tuonela* ou de *En saga*. Mas, além deste quase mussorgskiano sentimento da alma popular, Sibelius possuía um poderoso instinto sinfônico, um sentido da forma altamente desenvolvido. Seu êxito como sinfonista marcou profundamente seus jovens contemporâneos. Talvez por isso, a história posterior da música norueguesa e finlandesa seja uma reação contra o domínio destas duas personalidades.

A Noruega depois de Grieg

A principal figura que surgiu na Noruega depois de Grieg e Svendsen foi Christian Sinding (1856-1941). Seu Quinteto com piano (1882-1884) consagrou-o como uma figura importante e permitiu-lhe gozar da proteção de Ferruccio Busoni, na época com funções no Conservatório de Helsinque. Sua linguagem musical é abertamente romântica, com raízes em Wagner, Liszt e Richard Strauss. Apesar de seu idioma sonoro ter um caráter acusadamente escandinavo, há poucas provas do seu interesse pela música folclórica norueguesa. Compôs quatro sinfonias, a primeira das quais não só refletiu o legado do classicismo vienense como sintonizou com as tendências mais novas do continente. Apesar de Sinding ser mais pós-romântico do que nacionalista, suas idéias musicais estão imbuídas de um sadio viçoso caráter nórdico.

Muitos compositores posteriores à geração de Grieg estão impregnados da inspiração folclórica que, antes dele, respiraram Kjerulf, Grieg e Svendsen. Johan Halvorsen (1864-1935), Arne Eggen (1881-1955) e Ludvig Irgens Jensen (1894-1978) constituem três exemplos disso. Jensen fez um uso mais afectivo e original desta inspiração folclórica na sua *Partita Sinfônica* (1937) e na sua Sinfonia em dó menor (1945), obras em que tal linguagem está assimilada.

Suécia

Ao longo de todo o século XIX, o nascimento da consciência nacional andou estreitamente ligado ao movimento liberal; é, portanto, muito lógico que, quando a Noruega e a Finlândia perderam sua independência, seus artistas olhassem para as próprias raízes culturais. Os compositores suecos dos finais do século refletiram palidamente os ideais do Conservatório de Lípsia, como Ludvig Norman (1831-1885), ou os de Wagner, como Andreas Hallén (1846-1925). A figura mais poderosa que surgiu na senda aberta por Berwald foi, com grande diferença, Wilhelm Stenhammar (1871-1927). Pianista impressionante e, em anos posteriores, grande regente de orquestra, Stenhammar esteve sempre estreitamente ligado a Brahms, de quem foi um notável intérprete, e a Carl Nielsen e Jean Sibelius, entre seus contemporâneos. Seu nacionalismo não foi tão aberto como o de Hugo Alfvén (1872-1960), ou o de Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942), que beberam no repertório da música folclórica sueca para se inspirarem; no entanto, Stenhammar aparece como mais profundamente unido ao espírito sueco. Homem de mentalidade aristocrática, o que há de melhor na sua música é certa qualidade sussurrante, com um pouco da delicadeza de Fauré e um pouco da nostalgia de Elgar, embora sua linguagem expressiva não recorde nenhum dos dois. Seu grande profissionalismo, sua grácil fantasia e seu sentido poético brilham em trabalhos como a *Serenata para Orquestra*, de caráter ainda mais brilhante do que a própria Sinfonia n.º 2, em sol menor, e que possui a mesma consciência da fugacidade da experiência que distingue os últimos românticos, como Mahler, Elgar e Delius. O pálido e fugaz verão da Suécia é fundamental para a sensibilidade dos seus artistas, conquanto muito poucos tenham sido capazes de expressar sua melancolia com tanta eloqüência.

Aparentemente, Alfvén é o compositor sueco mais nacionalista, e sua *Rapsódia Sueca «Noite de S. João»* (1903), baseada em material folclórico da região da Dalecarlia, é uma brilhante peça de repertório; em certo sentido, é o equivalente sueco das *Rapsódias Norueguesas*,

AGE

Desde os finais do século XIX os músicos suecos beberam também nas fontes do folclore nacional, possivelmente como reação perante a obra dos seus antecessores imediatos, que refletiam os estilos e os princípios dos mestres alemães. À esquerda: uma dança sueca típica.

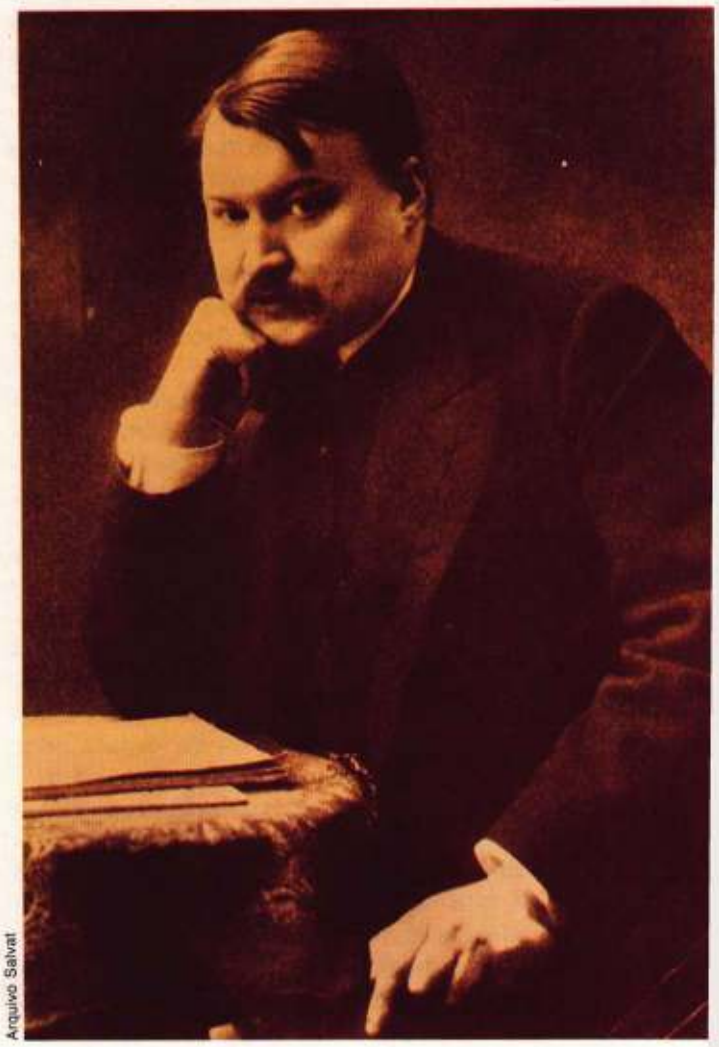
Embaixo: Alexandr Glazunof discípulo de Balakiref e Rimski-Korsakof. Foi um compositor precoce que gozou de amplo reconhecimento. Sua música de um classicismo acadêmico, denota a influência de compositores russos como Rimski-Korsakof, Boródine e Tchaikovsky, bem como a d alemão Brahms e também a do húngaro Liszt. O interess pelo popular russo sobressai no seu conhecido poema sinfônico Stenka Razin, *de 1885.*

de Svendsen. As sinfonias de Alfvén devem muito a Richard Strauss, mas têm acentuada «cor local», tanto no tema (que na 4.ª Sinfonia, por exemplo, evocava a beleza do arquipélago exterior de Estocolmo) como no uso da música folclórica. Por sus vez, Ture Rangström (1884-1947) e Kurt Attenberg (1887-1974) compuseram, respectivamente, quatro e nove sinfonias; todavia, Rangström tinha mais facilidade para a miniatura musical.

O pós-nacionalismo na Rússia

O nacionalismo na Rússia iniciou-se como uma reação contra o domínio cultural do Ocidente e, à medida que o século XIX se aproximava do fim, seus êxitos começaram a parecer bastante sólidos. Desenvolveu-se uma florescente escola de compositores sinfônicos, seguindo os passos do Grupo dos Cinco (Balakiref, Cui, Boródine, Mussorgski e Rimski-Korsakof). Entre os nascidos na década de 60, não se deve esquecer Vasili Kalinnikof (1866-1901), apesar de não ter vivido o suficiente para desenvolver seu precoce instinto sinfônico e seu poderoso sentido melódico. Suas duas sinfonias têm as junções ainda demasiado visíveis, mas há nelas idéias maravilhosamente frescas, sobretudo a sua 1.ª Sinfonia, em sol menor, escrita em 1895. Seu nacionalismo é superficial, se o compararmos com o de Mussorgski. Suas idéias melódicas são inequivocamente russas, mas estão colocadas ao serviço de objetivos sinfônicos. Sua carreira viu-se malograda aos 35 anos, ao morrer na indigência.

A precocidade criativa de Alexandr Glazunof (1865-1936) pode ser apreciada nas suas pouco interpretadas sinfonias iniciais, de fértil inspiração. A 1.ª, em mi bemol maior, escrita quando o autor contava apenas 16 anos, é pouco menos do que maravilhosa. Talvez não seja tão



Arquivo Salvat

pessoal como a 1.ª Sinfonia de Chostakovich, mas foi composta com uma técnica impecável e sua expressividade sentimental é totalmente espontânea. A última das suas sinfonias inacabadas, a 8.ª, em mi bemol maior, data de 1906, quando Sibelius, que tinha a mesma idade, trabalhava na sua 3.ª. É uma obra que conserva pouco da frescura das obras iniciais e que não oferece, quanto a profundidade, avanços que compensem essa perda. Talvez a excessiva facilidade se lhe tivesse revelado prejudicial, em última análise. Sua personalidade nunca chegou realmente a amadurecer, conquanto haja momentos na sua música (o andamento lento da 2.ª Sinfonia, em fá sustenido menor, por exemplo) nos quais brilha uma veia sentimental mais rica. Seus *Scherzi* mostram inventiva inesgotável e constituem os melhores andamentos de quase todas as suas sinfonias. Na 5.ª, em si bemol maior, há grande riqueza criativa e o fluir natural das idéias musicais, sempre cativante, é de uma fecundidade quase schubertiana. Embora seja indubitavelmente russo, seu nacionalismo é superficial. Muitas das suas idéias melódicas têm caráter de bailado e afiguram-se ligeiras num contexto sinfônico.

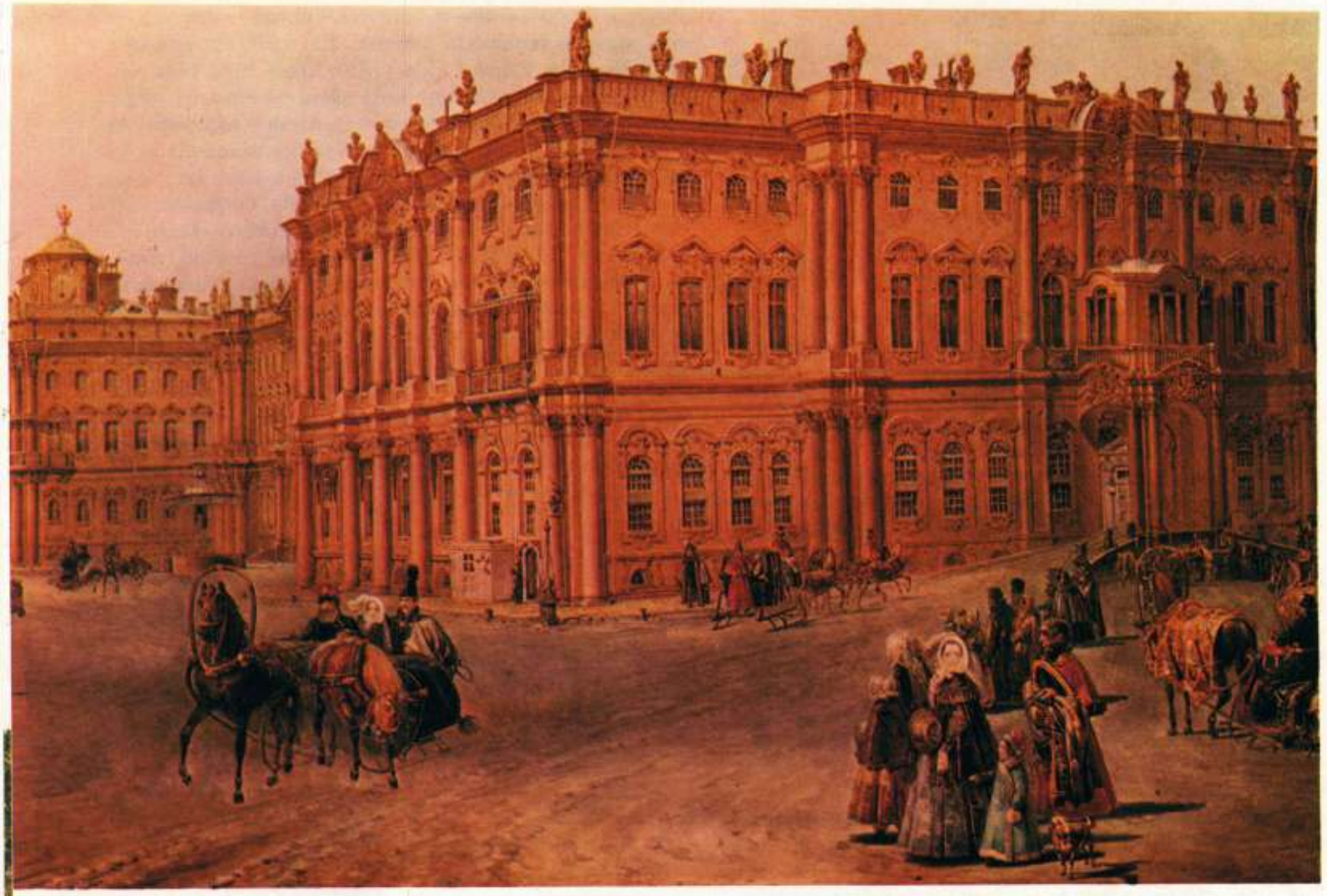
Alexandr Scriábine (1872-1916) e Sergei Rachmaninof (1873-1943), contemporâneos do anterior, foram também sinfonistas, mas seu sinfonismo e até seu nacionalismo cederam perante a mestria de ambos em escrever música de piano. Os dois foram pianistas magistrais. Scriábine criou um universo vincadamente pessoal; como Chopin, cuja linguagem musical influiu consideravelmente nas suas primeiras obras, possuía refinada paleta harmónica. Suas últimas sinfonias são todas programáticas (*O Poema do Êxtase,* 1905; *Prometeu,* 1910), e de grande colorido orquestral. Podem ver-se mais como um desenvolvimento com vista a produzir efeitos de sensibilidade tipo *art nouveau* do que como autênticos edifícios sinfônicos. Falando em sentido estrito, Scriábine é dificilmente concebível no contexto da sinfonia nacionalista ou pós-nacionalista; no entanto, exerceu uma forte influência na fase inicial da carreira de figuras como Glière ou Miaskovski. Em certo sentido, atuou como um filtro através do qual chegaram à Rússia os impulsos renovadores de Richard Strauss e Debussy.

Rachmaninof foi a figura mais conservadora e também a menos compreendida. Apesar disso, também introduziu música nova na Rússia, se bem que através da sua faceta de chefe de orquestra. Entre outros, impôs Richard Strauss. Ao contrário de Scriábine, não realizou qualquer tentativa de aumentar o vocabulário da música. O acorde místico de Scriábine (dó, fá sustenido, mi bemol, mi, lá, ré) concedeu à sua música um sabor pessoal e característico, embora não abrisse novos caminhos para seus seguidores, como imaginara. Mas, por estas mesmas razões, o êxito de Rachmaninof foi mais duradouro; suas sinfonias têm mais profundidade do que as do conservador Glazunof ou as do mais inquieto Scriábine. Sua 1.ª Sinfonia (1897) foi recebida com hostilidade. Este insucesso motivou que Rachmaninof sofresse um esgotamento nervoso e optasse por retirar a obra, a qual só reapareceria na década de 40, quando foi encontrada junto de uma série de peças orquestrais.

A má sorte que conheceu pode ser atribuída parcialmente à frouxa direção de Glazunof, que a estreou, e ao fato de a obra dever ter parecido desfasada do clima artístico que então prevalecia; o mesmo em que as sinfonias pós-tchaikovskianas de Glazunof e Arenski tinham triunfado. Contudo, a sinfonia de Rachmaninof tem um fôlego muito superior às destes dois músicos e até às obras de Scriábine. Há uma autêntica continuidade orgânica que se mantém durante longos períodos de tempo; as idéias, cheias de poder sinfônico, estão sempre bem desenvolvidas, e o andamento lento, sumamente imaginativo, brota de um certo sentido da Natureza e representa uma resposta, profundamente sentida, à Rússia do seu tempo. Ainda que, é claro, em comparação com o rico lirismo da 2.ª Sinfonia (1907), esta 1.ª Sinfonia pareça contida, quase severa. É um erro considerar as sinfonias de Rachmaninof ou o seu poema sinfónico *A Ilha da Morte* (1909) como obras de segunda categoria. A fecundidade da inventiva, a eloqüência e generosidade das melodias e apresentação das idéias, aparentemente convencional, são fatores que não devem ocultar o fato de Rachmaninof ter conseguido refletir nessas obras a atmosfera da Rússia imperial com muito mais exatidão do que muitos dos seus contemporâneos. Foi para São Petersburgo o que Elgar foi para Londres. Há em ambos o mesmo sentido de pesar — tão próprio do fim do século —, a mesma reflexão de que a felicidade passa e a vida é evanescente. Apesar de Rachmaninof não ser considerado um «nacionalista», da maneira como o foram Boródine ou Balakiref, o fato é que sua música sinfônica transmite com força

À direita, o Palácio de Inverno de São Petersburgo, a capital de fato da Rússia dos czares, nos séculos XVIII e XIX, e centro da vida cultural do país durante longo período. Rachmaninof representou, como Miaskovski, Glazunof ou Scriábine, entre outros, o espírito da Rússia imperial. E, ainda que não seja considerado um músico nacionalista, suas sinfonias transmitem a sensação da paisagem russa e possuem um inconfundível cunho nacional.

Museu Peterhof/Arquivo Salvat



um caráter nacional e um sentido da paisagem que constituem cunhos autênticos de nacionalismo.

Reinhold Glière (1875-1956) e Nikolai Miaskovski (1881-1950) são as primeiras figuras da era soviética. As duas primeiras sinfonias de Glière são de corte acadêmico, que o músico certamente herdou do seu mestre Taneief, por seu turno compositor de quatro sinfonias; mas a 3.ª, *Ilia Mourametz* (1911), é uma obra em que o programático e o sinfônico se unem com fins claramente heróicos. É uma peça extensa, que na sua versão integral quase alcança oitenta minutos; tem uma dimensão idêntica, ou maior, à 2.ª Sinfonia de Mahler, ou ao *Kullervo*, de Sibelius. Seu estilo está perto do mundo de fantasia de Rimski-Korsakof e seu andamento lento recorda Scriábine. A atmosfera e a cor predominam sobre o argumento sinfônico; as idéias musicais e seu desenvolvimento são de tão elevada qualidade que é possível sentir-se transportado, durante longos troços da obra. A 2.ª Sinfonia, em dó menor, empalidece na comparação, e é problemático que qualquer dos seus trabalhos posteriores, incluindo o popular bailado *A Papoila Vermelha*, iguale o vôo imaginativo de *Ilia Mourametz*. Há nela uma voz russa perfeitamente individualizada.

Miaskovski assemelha-se aos membros do Grupo dos Cinco pelo fato de, tal como estes, ter trabalhado durante muito tempo noutra profissão, que nada tinha a ver com a música. Com efeito, foi oficial do exército até à Primeira Guerra Mundial. Poucos compositores têm uma linguagem musical tão conservadora como Miaskovski. Se colocarmos sua Sinfonia n.º 27, que é de 1950, ao lado da *Ilia Mourametz*, por exemplo, que data de 1911, comprovaremos que muita gente terá dificuldade em acreditar que aquela é posterior, ainda que ninguém duvide de que ambas são inequivocamente russas. No entanto, as sinfonias pré-revolucionárias de Miaskovski (as três primeiras) têm um perfil muito mais audaz; a 3.ª, obra em dois andamentos, escrita em 1914, é muito mais dissonante. O andamento lento cria uma atmosfera subjugadora e o discurso musical é de imponente amplitude e dignidade. Além disso, é possível encontrar nestas obras a mesma melancolia pela velha Rússia para sempre desaparecida, a qual anima a música de Rachmaninof. Este caráter avulta especialmente na 6.ª Sinfonia e no Concerto de violoncelo, escrito durante a guerra. A 6.ª Sinfonia revela claramente o fascínio que Mahler exercia sobre o compositor. Miaskovski encontra-se, evidentemente, muito mais à vontade nos andamentos lentos, onde pode meditar docemente sobre a felicidade do passado e a sua transitoriedade; seu tributo ao material folclórico é reduzido e seu sentido do russo aparece no seu temperamento mais do que em qualquer outro aspecto. Seu magistério foi o guia que permitiu a muitos jovens compositores vincular-se aos pós-nacionalistas dos primeiros anos do século. □

Capítulo 32

A tradição sinfônica inglesa

A tradição sinfônica é semelhante em toda a civilização ocidental: considera a sinfonia uma peça extensa, escrita para uma grande orquestra, em que o compositor expressa as possibilidades musicais mais elevadas que pode alcançar a raça humana e, por conseguinte, também ele próprio. Por isso, é um conceito que impõe respeito, um projeto que se empreende com solenidade. Não é, pois, absurdo imaginar que a composição de uma sinfonia era uma empresa muito adequada aos solenes ingleses do século XIX. E assim foi. Mas, infelizmente, esta solenidade teve, em geral, mais peso do que as restantes características sinfônicas. Isto se demonstrou muito cedo nas obras de Thomas Augustine Arne e William Boyce e, posteriormente, nas de Muzio Clementi, italiano radicado na Inglaterra desde 1766 até à sua morte, em 1832. Em compensação, não é este o caso de Sir William Sterndale Bennett, que tinha talento comparável ao de Mendelssohn e que desanimou após cinco tentativas realizadas durante sua época de estudante. De qualquer modo, na sua maioria, seus compatriotas de finais do século XIX sentiram-se obrigados a colaborar nesta empresa, embora de má vontade: quaisquer que fossem suas verdadeiras aptidões, a sociedade e a respeitabilidade exigiam-lhes que compusessem regularmente grandes obras corais e uma ou outra sinfonia, de vez em quando. Sir Arthur Sullivan, que se distinguiu no campo da opereta, teve de escrever uma sinfonia e o mesmo tiveram de fazer, mais tarde, Edward German, Samuel Coleridge-Taylor e muitos outros que possuíam especial habilidade para compor música mais ligeira, bem como grande capacidade para se tornarem pesados nas sinfonias obrigatórias. Houve, no entanto, compositores cuja produção sinfônica não é de desdenhar.

A produção foi grande. Contribuíram para ela, de forma notável, Sir Charles Hubert Parry (1848-1918) e Sir Charles Villiers Stanford (1852-1924), em relação aos quais não se pode falar de falta de talento, mas tampouco de verdadeira inclinação para o gênero. O talento natural de Parry (que era de sangue inglês, não obstante seu nome galês) inclinava-se para o austero, inclusivamente para o solene; em contrapartida, a espontânea facilidade de Standford, de origem irlandesa, insistia em que o austero devia alternar ocasionalmente com o ligeiro. Nestes últimos anos, as sinfonias de ambos estão despertando um interesse novo e são objeto de um *revival*, especialmente em gravações.

Os primeiros anos do século XX

Todavia, temos de esperar até começos do século XX para encontrar um compositor inglês capaz de escrever sinfonias que não necessitem de *revivals* porque sempre fizeram parte do repertório habitual. Em 1908 estreou-se a 1.ª Sinfonia de Edward Elgar (1857-1924), concebida sem quaisquer inibições, como uma épica da era eduardina, com um brilho orquestral a que se soma o esplendor da música, talvez demasiado longa. Teve êxito imediato; foi interpretada cem vezes no seu primeiro ano. Três anos mais tarde estreava-se a sua 2.ª Sinfonia, de características semelhantes, com uma dedicatória extremamente original ao rei Eduardo VII, que teve de ser corrigida antes da estréia devido ao falecimento do monarca. A era eduardina encontrara sua expressão musical demasiado tarde.

Naturalmente, a pompa e a circunstância da vida oficial da época não era, de nenhuma maneira, a forma de vida habitual de todos os ingleses. Um jovem sinfonista, contemporâneo de Elgar, começara a impor um estilo que era não só tipicamente inglês, porquanto se inspirava basicamente no folclore nacional, mas mais popular, já que a linguagem escolhida pelo autor pretendia tornar-se ime-

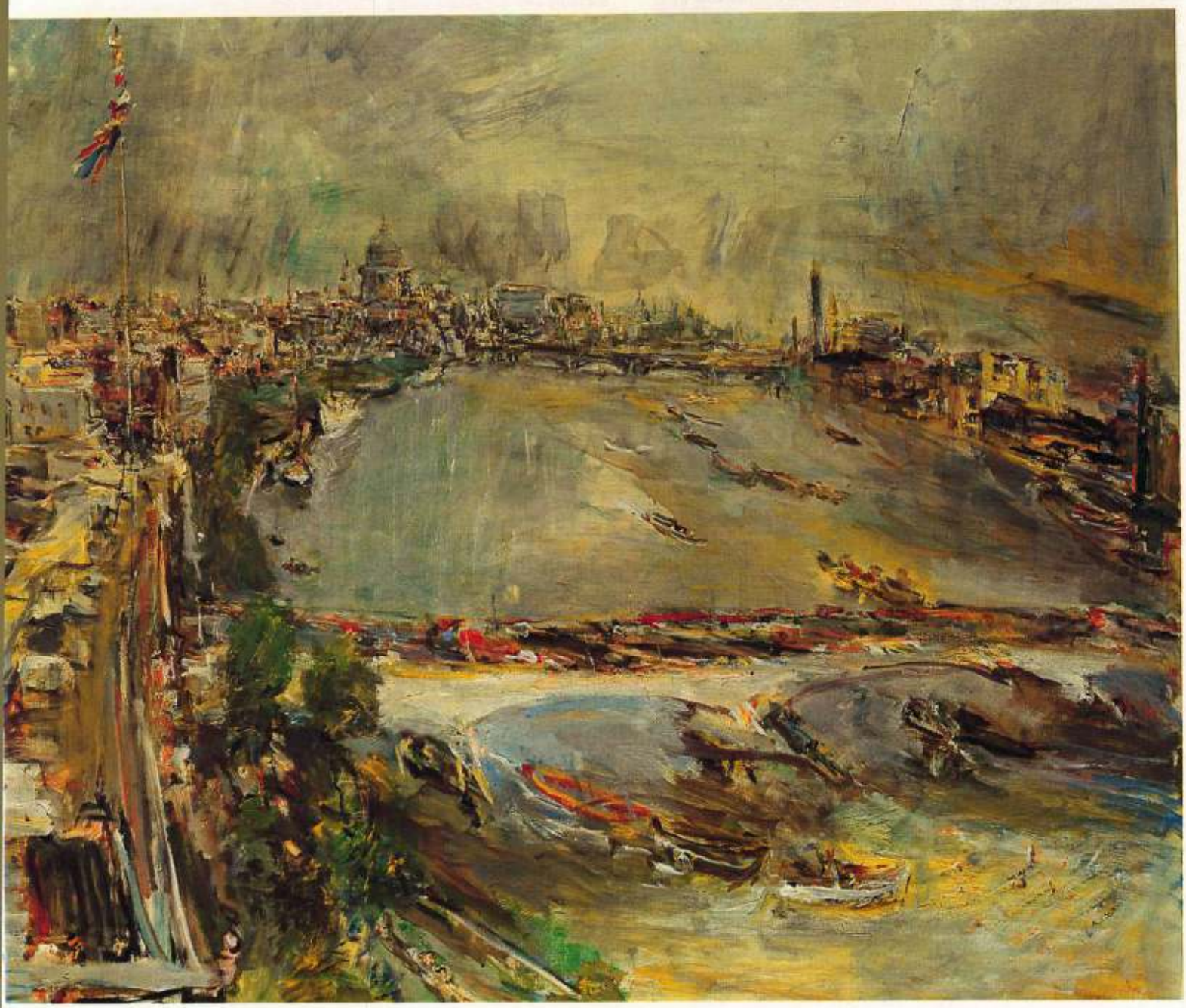
Tate Gallery

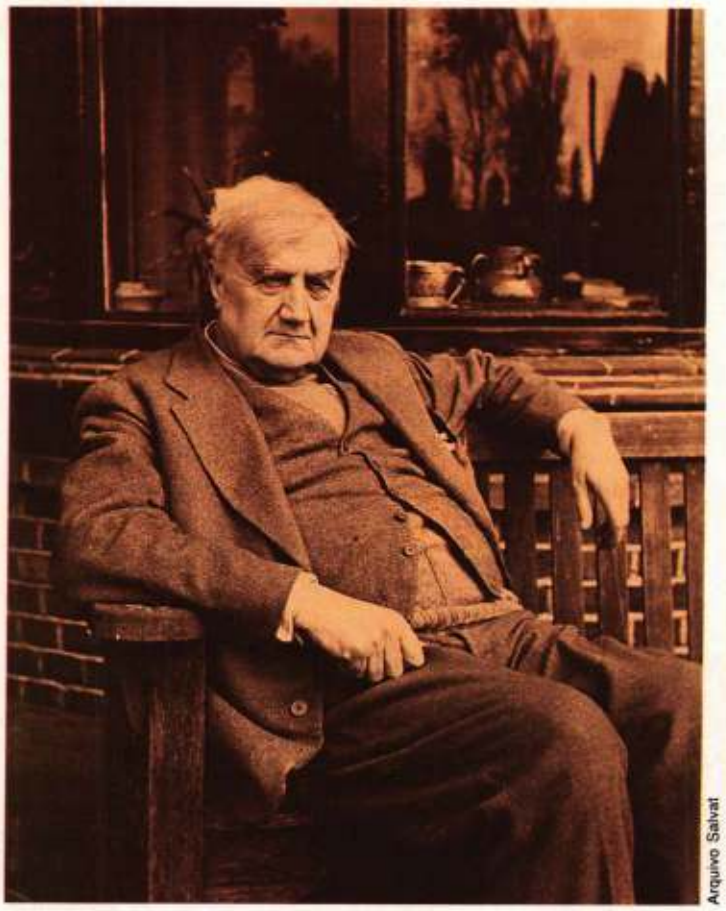
A renovação da música britânica, entre finais do século XIX e as primeiras duas décadas do século XX, é representada, sem dúvida, pela figura de Edward Elgar, cujas duas sinfonias, em lá bemol maior e mi bemol maior, foram não só um marco importante na sua produção, mas também um passo qualitativo importante na história da música do seu país. À direita: Uma Vista do Tâmisa, *obra do pintor e autor teatral austríaco Oskar Kokoshka (1886-1980).*

diatamente compreensível a todos os ingleses e não apenas em círculos mais sofisticados. Talvez o compositor a quem nos referimos, Ralph Vaughan Williams (1872-1958), tenha conseguido estes objetivos de forma mais acabada em obras pertencentes a outros gêneros musicais mais do que nas suas sinfonias; mesmo assim, muitos consideram-no ainda o maior sinfonista inglês.

Sua produção abarca uma longa série de sinfonias; Vaughan Williams (o nome Vaughan — que se pronuncia «Vorn», por muito incrível que pareça —, por algum estranho capricho, revela-se essencial para os ingleses, de tal modo que ninguém saberia a quem nos referíamos se lhe chamássemos apenas Williams) concluiu sua 1.ª Sinfonia, *A Sea Symphony* («Sinfonia do Mar»), em 1910, sem ter sofrido, ao que parece, qualquer influência de Elgar nem sequer do folclore inglês; em compensação, nota-se nela a influência da poesia do norte-americano Walt Whitman. Cada andamento é uma adaptação da mesma, com solos ou coros com acompanhamentos de orquestra. Neste sentido, a qualidade puramente sinfônica da obra é discutível, na medida em que se empregam palavras, mas como estrutura sinfônica foi um começo magnífico, seguido, pouco tempo depois, pela *London Symphony*, uma evocação poética da cidade em termos puramente orquestrais, e pela *Pastoral Symphony*, a correspondente evocação do campo inglês. Como nessa época o campo não estava mecanizado nem trepidava, tampouco na música de Vaughan Williams se detectam tais características. Além disso, esta sinfonia está concebida num quadro muito limitado (que não teria conformado Mahler, por exemplo); é provável que isto tenha reduzido sua popularidade, embora não sua qualidade.

É lógico que Vaughan Williams se diferencie substancialmente de Elgar. Na Primeira Guerra Mundial, Vaughan Williams serviu como maqueiro. É inevitável que um holocausto de tais proporções mude a perspectiva nacional de um país, bem como a mentalidade dos seus cidadãos; depois da contenda, já não se justificavam mais sin-





Arquivo Salvat

Em cima: Ralph Vaughan Williams. Embora contemporâneo de Elgar, pela sua linguagem sinfônica, mais apegada ao folclore inglês, pela influência de Whitman e pela cambiante realidade social que lhe coube viver, a sua música pôde chegar aos mais amplos públicos da Grã-Bretanha.

fonias eduardinas na Inglaterra. Elgar, vacilante, começou uma terceira; nunca chegou a terminá-la. Mas Vaughan Williams continuou no seu empenho; depois de ter fugido para o campo com sua *Sinfonia Pastoral,* conseguiu um feito impressionante: a 4.ª, em que a linguagem intencionalmete simples cedia lugar a uma acometida terrificante, sobretudo no primeiro andamento, no qual Beethoven teria detectado imediatamente um sucessor. «Não sei se me agrada», afirmou o próprio compositor, «mas é com certeza aquilo que quis expressar.» Esta era uma nova voz na música inglesa, mas não teve continuidade. Na sua 5.ª Sinfonia, Vaughan Williams regressou à paz, não já do campo, mas sim de uma música mais celestial. É uma sinfonia de grande beleza.

Nesta época, a influência de Beethoven também se faz notar na 1.ª Sinfonia de William Walton (1902-1983). Talvez este compositor mostre maior semelhança (de estilo, não de expressão harmônica, decerto) com o velho mestre; é impossível imaginar que este não aprovasse entusiasticamente, lá das esferas celestes, esse primeiro andamento tenso e conflitante, esse *Scherzo* pontuado pelos metais e o comovedor andamento lento. Mas talvez Beethoven tivesse refletido que alguém com mais experiência teria manejado o final de maneira superior; é provável que também Walton pensasse assim, uma vez que, na estréia, se interpretaram apenas os três andamentos acabados. O último ainda lhe levantava problemas. Evidentemente, a opinião de Beethoven sobre a obra é pura especulação, mas é indubitável que se trata de uma peça maravilhosa, e como tal foi aclamada pelos melômanos mais sofisticados de Inglaterra, que a consideraram uma obra-prima, logo seguidos por outros círculos europeus.

O período entre as duas guerras

No período entre as guerras, podemos distinguir outros contributos isolados, especialmente os de Sir Arthur Bliss e Gustav Holst (uma sinfonia coral); mas quem compôs a maior série de sinfonias, equiparável à de Vaughan Williams, foi Arnold Bax (1883-1953). Muitos críticos falaram de uma influência celta na música de Bax, talvez devido ao entusiasmo que o compositor sentia por esta fascinante cultura. Outro objetaram que suas sete sinfonias denotam demasiada tendência para o romantismo para poderem ser consideradas como os melhores expoentes do género sinfônico inglês desta época. No entanto, estas objeções revelam exagerada sujeição às palavras, o que obscurece nossa apreensão da qualidade da música, excepcional no caso de Bax. A concepção básica da música, é claro, não se assemelha em nada à de Beethoven, mas as idéias subjacentes, tanto as mais sérias como as mais fantasiosas, senão as mais agressivas, são expressas nas suas sete sinfonias com o mais brilhante colorido orquestral. Parece difícil, depois de ter ouvido e desfrutado qualquer delas, inclinar-se para o lado dos seus detratores. Sua 3.ª Sinfonia foi a mais popular e a que esteve mais perto de obter o reconhecimento merecido.

Compostas entre 1921 e 1939, as sinfonias de Bax abarcam quase todo o período entre as duas guerras. A série de Edmund Rubbra (n. 1901), por exemplo, foi iniciada nos últimos anos antes da Segunda Guerra Mundial tal como Vaughan Williams começara a sua antes da Primeira. Apesar de se ter alistado no exército, Rubbra compôs uma sinfonia durante o conflito, como fizeram também Lennox Berkeley e Eugene Góossens. Trata-se da sua 4.ª Sinfonia; a 1.ª datava de 1937 e a 10.ª foi composta em 1974; é, pois, um sinfonista importante. O estilo das suas sinfonias é, ao mesmo tempo, sombrio e belo, e seria mais fácil encontrar os seus antecedentes na época de Palestrina do que na de Beethoven. Como era previsível, esta peculiaridade não lhe granjeou grande popularidade, mas proporcionou-lhe antídoto valioso para algumas características menos convincentes da música do pós-guerra.

O pós-guerra

Este segundo pós-guerra do século XX foi diferente do primeiro. Nos anos 20, a música foi superficial e inconsistente na Europa ocidental, embora menos na Inglaterra. Isto não significa que tivesse desaparecido por completo a maravilhosa tradição do sinfonismo novecentista europeu, nem tampouco que se tivesse transferido exclusivamente para a Inglaterra, Finlândia ou Rússia, mas sim que a música sinfônica séria tinha mais facilidade em florescer nestes países.

No que se refere à Inglaterra, esta feliz circunstância não se repetiu depois da Segunda Guerra Mundial. Desta

Salmer

Em cima: o Royal Festival Hall, inaugurado a 3 de maio de 1951, em Londres. O sinfonismo inglês, fortemente atacado pelas tendências de vanguarda, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, encontrou refúgio em salas como esta.

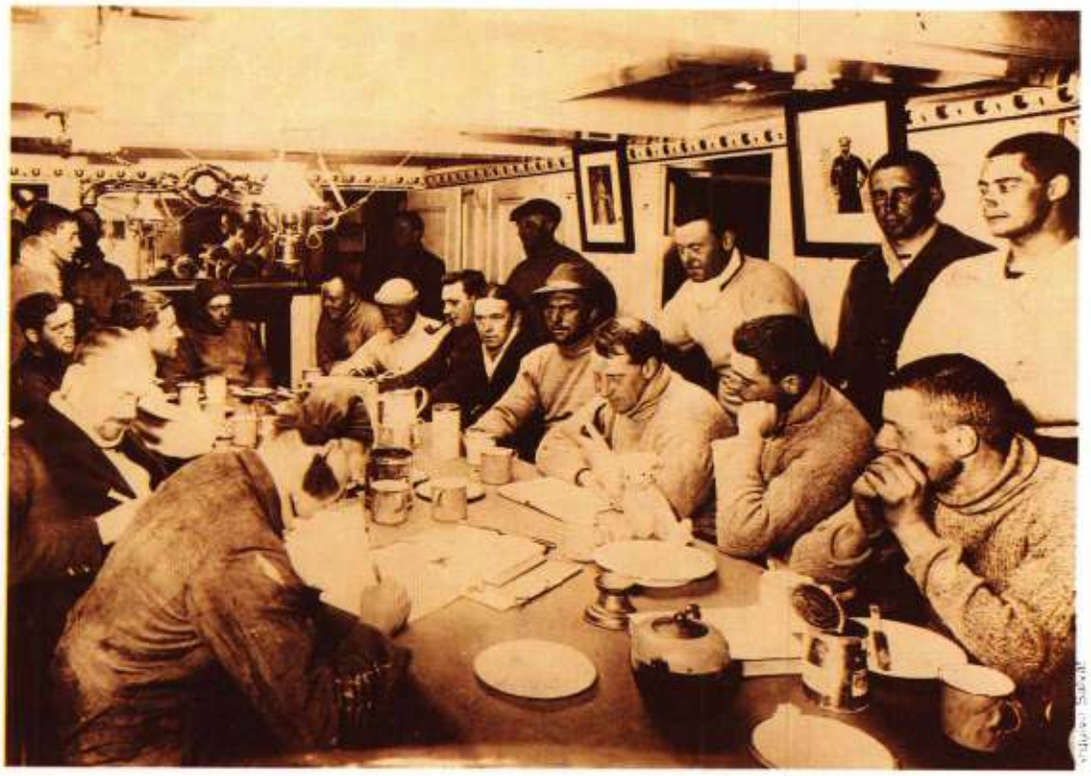
vez, as Ilhas Britânicas geraram um período de trivialidade bastante prolongado, durante o qual os projetos sinfônicos passaram automaticamente a considerar-se antiquados. A sentença «não é válido nos dias de hoje» chegou a ser uma forma de denegrir. Esse «dias de hoje», obviamente, era então muito problemático, continua a sê-lo agora e talvez o seja ainda mais nos anos vindouros. Cabe perguntar se a música deve refletir estes problemas ou se deve tentar ignorá-los. Num mundo mais livre, ambas as coisas são possíveis.

Todavia, o indubitável é que, na Inglaterra, o estilo de vanguarda, incluindo suas manifestações mais triviais, foi saudado pelos velhos críticos (que deveriam ter revelado melhor critério) e pelos jovens amantes da música como o único estilo «válido nos dias de hoje»; com poucas exceções, os compositores mais antigos, que continuavam trabalhando segundo as formas tradicionais, foram postos de lado como sobreviventes que não haviam conseguido se adaptar.

O gênero sinfônico sofreu as piores conseqüências, porquanto a linguagem dos estilos vanguardistas não é de modo algum a sua. Mas o desenvolvimento dos estilos tradicionais, com suas mudanças e evoluções, é-o. O caso de Walton revela-se muito esclarecedor. A sua 2.ª Sinfonia, composta em 1960, é uma obra maravilhosa, com uma música muito menos agressiva do que a da 1.ª, e exprimindo sem inibições, com uma instrumentação magnífica, uma extensa gama de emoções humanas. A reação do público inglês, na altura, foi desacreditá-la, considerá-la um mero resíduo da vitalidade da 1.ª, e castigar o compositor por não se ter sabido adaptar à sua época.

Por tudo isso, só se um músico estivesse disposto a tolerar este tipo de críticas poderia continuar compondo sinfonias, ainda que as possibilidades de as estrear fossem muito reduzidas. Um dos lugares onde eram regularmente interpretadas era Cheltenham, uma elegante cidade de província que albergava muitos aposentados, e que, em 1945, iniciou a celebração de um festival de música anual. A expressão «Sinfonia de Cheltenham», reservada a qualquer obra ali estreada, chegou a ser freqüente e assimilou-se a um tradicionalismo anacrônico. No entanto, algumas das «Sinfonias de Cheltenham» foram obras de primeira categoria, como as de Alan Rawsthorne, William Alwyn (um compositor injustamente relegado, talvez por se ter dedicado a compor esplêndida música para filmes) e John Gardner. Mas, incorreta e lamentavelmente, cometeu-se o erro de os considerar «não válidos nos dias de hoje». Analisado retrospectivamente, este juízo demonstrou ser uma crítica mais adversa para «os dias de hoje» do que para a música; no entanto, era difícil para os compositores de sinfonias prosseguir a sua carreira perante tais tendências.

Difícil, mas não impossível. Racine Fricker conseguiu compor quatro sinfonias de grande envergadura antes de emigrar para a América. Humphrey Searle também o conseguiu, ao mesmo tempo que adaptou o método serial ao estilo sinfônico, empregando-o (como fez em toda a sua



Em 1952, Ralph Vaughan Williams terminou a sua Sinfonia Antártica, *baseada na malograda expedição do capitão Scott ao pólo sul, tema que lhe permitiu superar a desolação espiritual que dominava a sua 6.ª Sinfonia. Na imagem da esquerda: o capitão Robert Scott e os seus companheiros de aventura reunidos na sala de jantar do* Terranova, *o barco utilizado naquela expedição.*

obra) com uma textura mais contínua, até mais deliciosa, do que a fragmentação que o caracterizava. Malcolm Arnold compôs sete sinfonias cheias de exultante alegria. Michael Tippett, por sua vez, mostrou maior predisposição do que outros para incorporar as técnicas modernas na sua orquestração. O mesmo se pode dizer dos muitos compositores estrangeiros radicados na Inglaterra durante estes anos problemáticos: entre eles, os sinfonistas mais prolíficos foram Egon Wellesz, Andrzej Panufnik e Roberto Gerhard (meio francês, meio espanhol).

Três exceções

Por sorte, houve três compositores que, apesar de cultivarem um estilo relativamente tradicional, se livraram, por diferentes motivos, destas críticas adversas formuladas de maneira automática. O primeiro deles foi Benjamin Britten (1913-1976), cuja evidente mestria em todos os aspectos da arte de compor deve ter travado as reações de censura. O próprio Britten eximiu-se à sinfonia puramente orquestral, sem inflexões vocais ou programáticas. A sua *Sinfonia Primaveril* pode considerar-se tão cingida ao gênero como as sinfonias corais a que antes nos referimos, e a *Sinfonia da Réquiem* não é menos programática do que algumas obras de Berlioz e de Mahler. Daí poder deduzir-se que Britten ou nunca se sentiu atraído pela música puramente orquestral, ou então sempre esperou escrever uma obra deste gênero, quando estivesse um pouco mais livre de compromissos, sem nunca ter chegado a consegui-lo.

A segunda exceção foi Vaughan Williams. Ao terminar a guerra tinha 83 anos; perante essa idade respeitável, nem sequer os críticos de Londres se atreveram a sugerir-lhe que seguisse as tendências da vanguarda. Assim, depois da sua 5.ª Sinfonia, anterior à guerra, compôs mais quatro, chegando à beethoveniana soma de nove. Foram quatro grandes acertos. A 6.ª está impregnada de um caráter sombrio e melancólico; nela, talvez o compositor, na velhice, contemple com justificado desalento o futuro da humanidade. A 7.ª, intitulada *Sinfonia Antártica,* é uma excepcional música da solidão, inspirada na partitura que compusera para o famoso filme sobre a expedição de Robert Falcon Scott à Antártida. A 8.ª tem um caráter muito mais leve, como em Beethoven; depois da sua estréia, todos os músicos da orquestra assinaram o manuscrito, como testemunho do seu afeto. Vaughan Williams, octogenário, era indiscutivelmente o grande homem da música inglesa. Por fim, na 9.ª Sinfonia, o compositor parece examinar, num tom carinhoso, os primeiros oitenta e cinco anos da sua longa vida musical. Quem for capaz de escrever sinfonias, sejam elas como forem, aos 85 anos, deve considerar-se feliz.

O terceiro compositor que se livrou das críticas adversas, Havergal Brian (1876-1972), terminou sua Sinfonia n.º 27 aos 90 anos. Seu presente de aniversário (o último) ao fazer 95 anos foi a estréia da Sinfonia n.º 32. Escapara das críticas por uma razão muito mais triste do que a de Vaughan Williams: ninguém o censurou, apenas porque ninguém fez caso dele. Foi puramente ignorado. Como Elgar, seu velho amigo, sentiu-se desfasado no período entre as duas guerras; todavia, continuou compondo a música em que acreditava. Nas suas trinta e duas sinfonias explorou uma amplíssima gama de emoções, com uma linguagem bastante tradicional. É magnífico que muitos admiradores (entre os quais se contam os mais jovens regentes de orquestra) se esforcem, hoje em dia, por conseguir um reconhecimento tardio da sua obra.

Talvez a sinfonia inglesa esteja realmente morta, como se afirma freqüentemente. No entanto, propomos um brinde: «Viva a sinfonia inglesa!» Muitas pessoas trabalharam por ela durante muitos anos, além dos compositores aqui mencionados. E se, por fim, os ingleses desanimarem, o desafio pode ser retomado por outros. □

Capítulo 33

Quatro sinfonias inglesas do século XX

Nos princípios do século XX vivia-se uma sensação de ceticismo acerca do futuro da forma sinfonia; falecidos Brahms e Dvořák, sem que Sibelius tivesse alcançado ainda a popularidade de que gozaria mais tarde no Reino Unido, desconhecidas as obras de Mahler e declarada a integração de Richard Strauss no campo do poema sinfônico, os augúrios para a continuidade do gênero eram relativamente escassos.

Contudo, em 1905, Edward Elgar declarava: «Creio que a sinfonia não programática simboliza o mais alto desenvolvimento da arte. Uma vez que o maior gênio dos nossos dias, Richard Strauss, reconhece que o poema sinfônico é o veículo mais apto para as suas esplêndidas realizações, alguns escritores sentem-se inclinados a dar a sinfonia como morta. Talvez a forma tenha sido abatida pelo mau uso de alguns dos seus admiradores, embora várias sinfonias modernas testemunhem ainda sua vitalidade; mas quando o músico de gênio se confronta com esta forma, pode afirmar-se que renasce por inteiro.»

Será que Elgar falava assim de si próprio? Por essa altura mantinha-se na Inglaterra a expectativa despertada no pequeno mundo musical pelo anúncio — feito em 1899 por Jaeger, o amigo íntimo do compositor — de que Elgar trabalhava numa obra sinfônica em torno da figura do célebre general Gordon, o herói de Cartum.

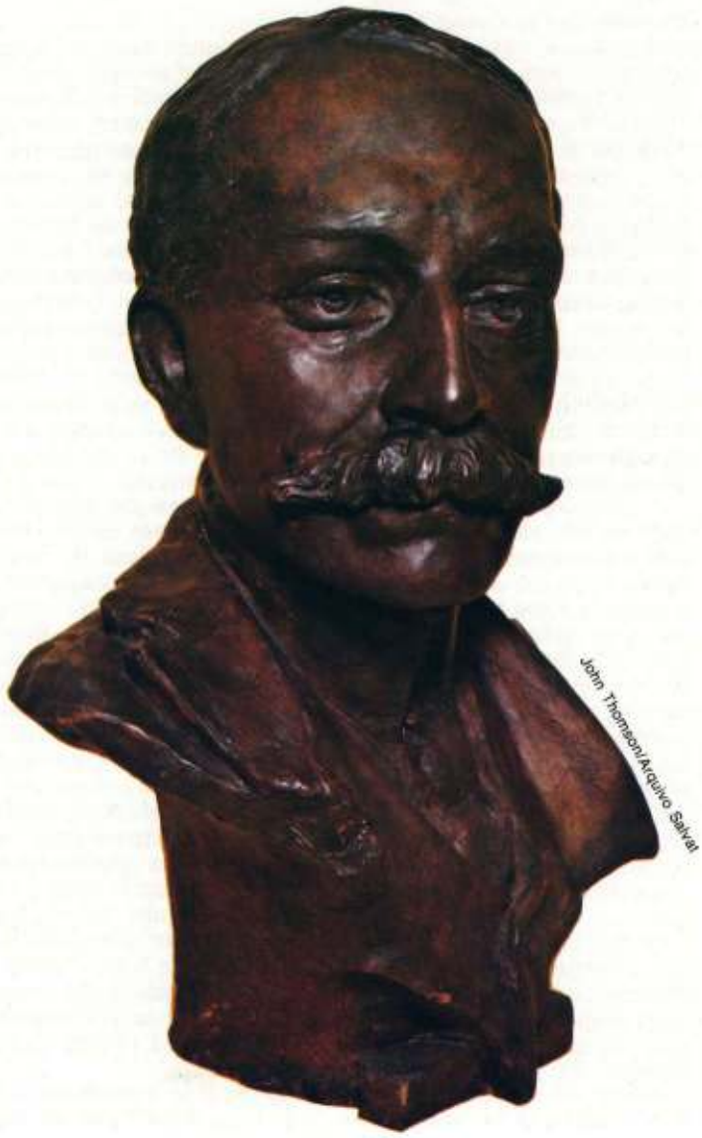
Em 1901, Elgar admitia ao regente de orquestra Hans Richter que trabalhava numa «sinfonia que há algum tempo estou tentando escrever, se bem que ainda haja muito por fazer».

Em certa medida, havia uma relação de parentesco espiritual entre Brahms e Elgar. A sinfonia tinha para ambos um significado mítico, quase supersticioso: até já bem entrado nos 40 anos, não ousou Brahms concluir sua 1.ª Sinfonia; Elgar não iria fazê-lo antes dos 50 anos. No verão de 1907, depois de ter celebrado seu 50.º aniversário, o músico esboçou o princípio daquela que iria ser a Sinfonia em lá bemol; no inverno, viajou até a Itália, onde completou o primeiro andamento; e, no regresso a Inglaterra, numa rápida seqüência, alinhavou os três tempos restantes. Em setembro de 1908 dedicou a obra a Hans Richter, «verdadeiro artista e verdadeiro amigo», que a estreou em Manchester a 3 de dezembro de 1908.

Sinfonia n.º 1, em lá bemol maior, op. 55, de Elgar

Em face das repetidas perguntas sobre se na sua obra tratava o tema do general Gordon, Elgar replicou: «Não há qualquer programa; só uma ampla experiência da vida humana, com uma grande caridade (amor) e uma ampla esperança no futuro.» Talvez estes sentimentos estivessem representados no tema que abre a obra, um dos mais impressionantes que uma sinfonia jamais teve: uma longa e nobre melodia em lá bemol, *Andante,* anotada *nobilmente e semplice* e entoada pelas madeiras e violetas sobre ur trémulo de fundo proporcic nado por timbales, violoncelo e contrabaixos:

Michael Kennedy refere que, mais do que um motivo, esta melodia é «uma idéia fixa» de toda a obra. Depois da primeira exposição do tema, a orquestra repete-o, agora em *fortissimo,* após o que a tonalidade muda inesperadamente para um distante ré menor. Este impressionante primeiro tema ocupa cinqüenta compassos, num ritmo de 4/4. Uma mudança de metro para 2/2 e depois para 5/4 incorpora o segundo tema, exposto por violinos e clarinetes, num esquema bastante rigoroso de forma-sonata. Tal como acontecera na primeira melodia, após uma progressão em quintas, a fanfarra dos metais anuncia uma nova apresentação do segundo tema — nas trompas *tutta forza* —, técnica de engrandecimento das frases musicais muito característica do compositor. O desenvolvimento começa com uma nova apresentação do tema inicial, dito agora calmamente pelas trompas com surdina, até que um novo episódio *grandioso* amplia outra vez a panorâmica. Um suave trecho contrastado, escrito para harpas, madeiras, violino e violoncelo solistas, que «deve ser tocado de um modo velado e misterioso», volta a transformar a atmosfera. A recapitulação segue a forma ortodoxa, e quando, depois de um imponente *crescendo,* tudo parece indicar que a conclusão será espetacular, Elgar volta a metamorfosear sua orquestra, construindo uma delicada coda de mágica orquestração: metais com surdina, um solo de clarinete, um solo de contrabaixo, tênues notas de harpa e breves fulgores das cordas *sul ponticello.*



John Thomson/Arquivo Salvat

Elgar, o grande mestre inglês, superou, pelo ato criativo, com a sua Sinfonia em lá bemol maior, o ceticismo reinante acerca da forma sinfônica, que já defendera com as suas opiniões. À esquerda: o seu busto, obra de Percival Hedley.

O segundo e o terceiro andamentos tocam-se sem solução de continuidade. O *Allegro molto,* em fá sustenido menor, baseia-se em dois episódios temáticos: o primeiro, impulsivo e rítmico; o segundo, em forma de marcha. Uma seção média, em si bemol maior, orquestrada para cordas e madeiras, comporta uma breve pausa, antes de, a modo de *scherzo,* as duas secções iniciais se repetirem, desvanecendo-se em seguida sobre um fundo escuro de timbales, caixa e pandeireta. Uma transição para ré maior indica o começo do andamento lento, *Adagio,* cujo tema principal não é senão o mesmo motivo rítmico do *scherzo,* agora transformado mediante o aumento de figuras de notação — de semicolcheias para colcheias —, num ambiente de paz e serenidade completamente diferente. Esta seqüência inclui outros dois temas, após cuja reelaboração o andamento parece dissolver-se numa beatífica coda, encerrada pelos metais com surdina e pelas notas do clarinete.

O *Finale,* iniciado *Lento,* em ré maior, possui uma introdução — que, em contrapartida, não encontrávamos no primeiro andamento —, com a apresentação parcial de alguns dos temas que havemos de escutar, bem como citações incompletas da solene melodia que abre a obra. O *Allegro* que se segue desdobra duas seqüências temáticas que culminam em forma de marcha, após o que o tema inicial da composição reaparece, misteriosamente, na tonalidade de mi bemol menor. O desenvolvimento omite a referência a esta citação e centra-se nos dois temas próprios do andamento. O fecho da obra traz, no entanto, uma esperada seqüência: a definitiva apresentação, triunfante, do tema do primeiro andamento, exposto *poco largamente* por toda a orquestra, grandiosa culminação do conjunto.

Sinfonia n.º 1, em ré menor, «Gótica», de Havergal Brian

Se os músicos costumam passar para os livros de história ligados a ditos e anedotas, não há dúvida de que Brian ingressará nos dicionários como o homem que escreveu trinta e duas sinfonias, vinte das quais depois dos 80 anos, concretamente entre os 80 e os 96 anos, idade com que faleceu, em 1972. Independentemente de toda a parafernália pitoresca que estes dados — e as próprias circunstâncias vitais da personagem — podem suscitar, convém assinalar que Brian foi o elo de união entre o sinfonismo de Elgar e o desenvolvido de 1920 a 1940 por autores como Bax ou Vaughan Williams. Por outro lado, poucos ciclos sinfônicos — incluindo os de Mahler e Chostakovitch — se revelam tão pouco «classificáveis» como o do autor britânico: as suas trinta e duas sinfonias, e muito especialmente as doze primeiras, respondem a inspirações, postulados estéticos, efetivo instrumental e materiais de base absolutamente diferentes e inesperados, cuja única explicação de unidade talvez radique na longevidade do autor — pelo menos setenta anos de vida criativa — e na multiplicidade de situações (históricas, políticas, sociais) vividas por quem foi uma testemunha tão continuada do século XX.

Brian redigiu a gigantesca partitura da sua *Gothic Symphony* entre 1919 e 1927. Contudo, a obra só chegou ao grande público em 1961, ano em que foi estreada por um contingente de músicos não profissionais dirigidos por Brian Fairfax. A Orquestra Sinfônica da BBC, aumentada com instrumentistas de outros conjuntos, e vários coros londrinos, todos sob a direção de Sir Adrian Boult, estrearam profissionalmente a peça a 30 de outubro de 1966. A sessão realizou-se no Royal Albert Hall, com o compositor presente na sala: contava então 90 anos.

A sinfonia divide-se em duas partes, cada uma com três andamentos: não há simetria nesta estrutura, já que a primeira parte tem apenas um terço da duração da segunda. Os dispositivos instrumentais que Brian reclama para os três primeiros andamentos podem considerar-se normais, só havendo que acrescentar ao efetivo habitual um órgão, um segundo jogo de timbales, uma flauta alto, um oboé *d'amore,* um *corno di basseto,* oboé baixo e cornetins.

Os dois principais e esforçados analistas da obra, Paul Rapoport e Malcolm MacDonald, coincidem em atribuir aos três andamentos instrumentais da primeira parte — *Allegro assai, Lento espressivo e solemne, Vivace* — o caráter de um *Allegro-sonata,* andamento lento e *Scherzo,* sendo o gigantesco *Te Deum* da segunda parte um a modo de *Finale* expandido, porventura na linha do final do *Fausto,* de Goethe, na 8.ª Sinfonia de Mahler.

O primeiro andamento, em forma-sonata, abre com um imponente rasgo orquestral, uma progressão rítmico-dinâmica em terceiras, anunciada por tubas e fagotes e repetida, estentoreamente, pelos dois timbaleiros:

A tonalidade é ré menor e o metro 4/4. O primeiro tema apresenta-se como uma derivação do motivo inicial:

O segundo tema, em ré bemol maior, é estabelecido pelo solo de violino: o seu contraste com o violento primeiro motivo é até exagerado; trata-se de «um tema muito belo, quiçá demasiado belo», segundo palavras de MacDonald. Uma grande cadência para metais devolve a tonalidade a ré menor. O começo do desenvolvimento, marcha nos fagotes, recorda o princípio da recapitulação na Sinfonia *Dante,* de Liszt. Diversas seqüências demonstram a inventiva de Brian: um cânone para seis trompas, o aparecimento do tema secundário no oboé, as ferozes escalas das tubas, o regresso do tema principal em 12/8 (dó sustenido menor) ou a melodia — novo tema —, em 9/8, do oboé *d'amore,* que encerra o desenvolvimento e estabelece a ligação com a recapitulação. Esta volta a apresentar os dois temas básicos, mas na ordem inversa à do seu primeiro aparecimento. A referência ao primeiro tema, *Allegro molto vivace,* assinala igualmente o princípio da coda: após uma modulação das trombetas para mi menor, a irrupção do órgão conduz a uma estrondosa culminação em ré maior, com todo o grupo de timbales, e percutindo a rítmica figura inicial da obra.

O segundo andamento surge, segundo a ilustrativa expressão de Malcolm MacDonald, «como um cortejo que se aproximasse através das sombras de uma imensa, abobadada, nave de catedral». Os timbales acompanham o murmúrio de duas tubas, até que violetas e violoncelos entoam com grave solenidade o tema principal, um processional em fá sustenido, a 5/4. Não há contraposição temática, já que o material secundário está intimamente relacionado com o principal e ambos, por sua vez, o estão com o desenho rítmico e o tema básico do *Allegro* prévio.

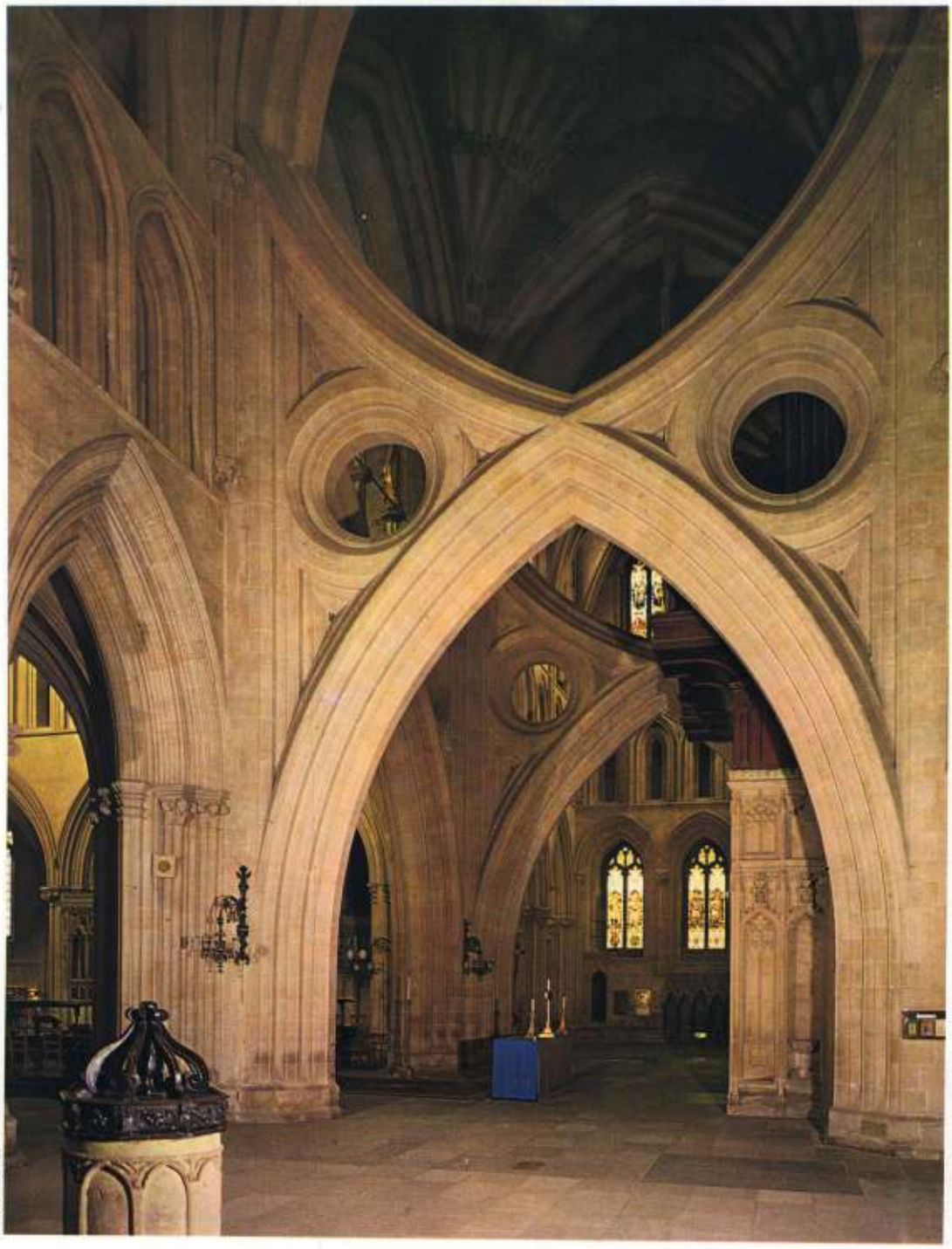
O andamento seguinte, *Vivace,* começa em 3/4, com um sussurrado *ostinato* do timbale e um desenho *sul ponticello* das cordas, que precedem um tema do oboé — trata-se de uma variação do tema principal do primeiro andamento; as trompas anunciam, em fá maior, um estático motivo em mínimas. Numa súbita modulação para mi menor, o andamento passa a *Adagio:* tranqüilas, ouvem-se as vozes de duas harpas, violinos com surdina, flautas e trombones. Produz-se um episódio rápido, *Allegro,* em dó bemol. Chegamos assim ao centro do andamento: durante doze compassos, seis trompas e o grupo de fagotes vão e vêm, majestaticamente, em torno de ré. Após este episódio *Lento,* o bater dos timbales devolve-nos a uma feroz seqüência rápida, *Allegro assai e con fuoco,* em ré menor. No meio do combate orquestral, um xilofone invade a cena como solista e lança-se numa fantasmagórica semicadência: este é um dos passos mais fascinantes da obra. Por fim, quando as trombetas proclamam um sinal de triunfo, a tonalidade salta para o modo maior, primeiro com um brilho ruidoso, depois tenuemente, com uma distante fanfarra das trompas, que reproduzem o estático motivo secundário deste andamento.

Sem pausa, começa a segunda parte da obra, o ex-

tenso *Te Deum*, dividido em três seções: *Te Deum laudamus, Judex crederis esse venturus* e *Te ergo quaesumus*. O agigantamento de meios é aqui notório, e vale a pena reproduzir o descomunal efetivo — superior ao dos *Gurrelieder* de Schönberg! — proposto por Havergal Brian: 2 flautins, 6 flautas, flauta alto, 6 oboés, oboé *d'amore*, oboé baixo, 2 cornes-ingleses, 2 clarinetes em mi bemol, 5 clarinetes em si bemol, 2 *corni di basseto*, 2 clarinetes baixos, clarinete contrabaixo, 3 fagotes, 2 contrafagotes, 8 trompas, 2 cornetins em mi bemol, 8 trombetas, trombeta baixa, 3 trombones tenores, trombone baixo, 2 trombones contrabaixos, 2 bombardinos, 2 tubas, 2 conjuntos de timbales, 2 harpas, órgão, celesta, *glockenspiel*, xilofone, 2 bombos, 2 caixas, tambor africano, 2 pandeiretas, 6 pares de pratos, gongo, máquina do trovão, sinos tubulares, carrilhão, cadeias, 2 triângulos, *bird scare* e um corpo de cordas em lógica proporção, mais 4 cantores solistas (soprano, contralto, tenor e baixo), 2 duplos coros (devem somar pelo menos 500 vozes), coro infantil e 4 conjuntos de metais adicionais, com um total instrumental de 8 trompas, 8 trombetas, 8 trombones tenores, 8 tubas e 4 grupos de timbales.

O *Te Deum laudamus* começa com o canto *a cappella* da *schola* de pequenos cantores e do coro feminino, num radiante ré maior, seguido de um espetacular contraponto a quatro vozes do quarteto solista. Depois, partindo das trompas, toda a orquestra se une no canto do *Te Deum, Allegro molto e con brio:* a polifonia vocal-instrumental diversifica-se até chegar a um contraponto simultâneo de doze linhas. Com as palavras *«Te aeternum Patrem omnis terra veneratur»*, a tonalidade muda para si maior: cantam os dois coros, com novas e i tricadas subdivisões de linha *«Tibi cherubim et seraphim i cessabili voce proclaman* marca a entrada, acompa nhando as vozes feminina de um variado mostruário d instrumentos «seráficos»: ha pas, *glockenspiel*, flautas violinos em registro agudo órgão — registro de *voix ce leste;* em *«Dominus Deus Sa baoth»* produz-se um clima majestoso e imponente, cor presença de sinos tubulares xilofone. Muda o caráter d discurso musical e ressoan ritmos de marcha nos timba les e fagotes; os coros cantan *«Pleni sunt coeli et terra glo riae tuae»;* uma fanfarra leva -nos a mi maior, com novo exercícios contrapontísticos a doze vozes no verso *«Te pe orbem terrarum sancta confi tetur Ecclesia»*. Uns instante de calma, sons distantes da trombetas e cordas com sur dina, chegam com as pala vras: *«Patrem immensae ma jestatis»:* a intensidade sonora volta a ser reforçada quando os coros cantam *«Tu Rex glo riae, Christe»*, enquanto as vo zes repetem insistentemente a última palavra. Volta o canto *a cappella* em *«Tu ad liberandum suscepturus hominem»*, com escrita cromática e ambiente sereno. Com *«Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris»*, a briosa energia transborda em coros e orquestra, em fá sustenido. A clave passa para mi bemol menor — coros secundados por bombardino e tubas — e depois para o modo maior, com um poderoso clímax em *«Gloria»*, que se desvanece — toque magistral de um grande dramaturgo — com a palavra *«Patrem»*, terminando o andamento serenamente.

A segunda seqüência só emprega um verso do texto latino *«Judex crederis esse venturus»*. É uma visão do Juízo Final e o grande momento dramático em que Brian dá forma a perturbadoras imagens do Último Dia. As vozes



Picture Point

Havergal Brian, admirador de Elgar e compositor de um grande número de sinfonias, teve de esperar trinta e nove anos pela estréia da sua Sinfonia n.º 1, Gótica. *Ao lado: cruzeiro da Catedral de Wells, impressionante exemplo do gótico decorado inglês.*

mininas constroem um as-
ombroso *cluster,* sobrepondo
n diversas tonalidades a pa-
vra *Judex*. Depois da pas-
agem ser repetida pelos
omens, o soprano solista co-
ieça a cantar as palavras
ielismaticamente. Os coros
oltam agora a subdividir-se,
hegando até a um contra-
onto a vinte vozes. O sopra-
o retoma a linha melódica,
ocalizando apenas. Quando
sua voz se extingue, as oito
ombetas dos grupos de me-
ais adicionais irrompem impe-
uosamente numa fanfarra,
ncerrada com um solo de
ompa que imita o final da vo-

calização do soprano, passagem de uma tremenda dificuldade para o instrumentista. Um interlúdio para orquestra, *Andante ma pesante,* evoca a atmosfera do segundo andamento da sinfonia num obscuro motivo processional para bombardino e tubas. Num poderoso clímax em lá bemol, os coros, divididos em quatro e secundados pelos conjuntos suplementares, proclamam as terríveis palavras *«Judex crederis esse venturus»*. Um segundo interlúdio conduz-nos a uma atmosfera um pouco mais descontraída, até que, com o insistente ritmo dos timbales, as vozes reaparecem, gerando-se um tremendo clímax em sol sustenido menor, que conflui num tumultuoso mi maior, com feroz intervenção de todas as forças empregadas por Brian.

O final inicia-se num clima menos opressivo: o oboé *d'amore* entoa uma lírica cantilena, prelúdio da ária do tenor solista com as palavras *«Te ergo quaesumus tuis famulis subveni»:* a seqüência chega a um ponto alto de especial intensidade, e depois dele a tonalidade instala-se em lá maior; o corne-inglês retoma agora a melodia dita no início do andamento pelo oboé *d'amore,* melodia reexposta, finalmente, pelos violoncelos no seu registro mais agudo, num dos momentos mais íntimos da composição. O tenor volta a cantar, *Andante religioso,* as palavras *«Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari»*. As cordas anunciam um novo tema, *Molto vivace,* com participações individuais de violino e violeta. Em mi maior, o soprano entoa as palavras do tenor. O coro apodera-se do mesmo verso e, numa transcrição literal do diáfano *«in gloria numerari»,* as vozes dividem-se em dezasseis linhas, até acederem a um impressionante clímax em lá maior. Com a peculiar técnica de *sfumato,* que tão fortemente domina, Brian dissolve a pintura precedente, ficando apenas as vozes femininas, que cantam *«Aeterna»*. Seguidamente, os homens, *a cappella,* entoam *«Salvum fac populum tuum, Domine»*. A música torna-se mais animada — harpas, xilofone, trombeta, *pizzicati* das cordas — em *«Et benedic haereditati tuae»*. O curso passa a ser solene, *Andante moderato,* quando tenores, baixos e órgão iniciam o episódio *«Et rege eos et extolle usque in aeternum»*. Subitamente, pratos, bombos e caixa convocam uma marcha comentada por todo o grupo de clarinetes — incluídos os *corni di basseto* — em lá menor; os coros vocalizam o inocente, quase *naïf* motivo, agora em mi maior; a cena conclui, *Vivace brillante,* com chamadas de trompas e timbales e a entrada final das fanfarras adicionais. Depois, órgão e harpas modulam tenuemente para lá menor; como um eco distante, ouvimos ainda um clarinete entoar a marcha de caráter infantil. É a última imagem confortante: a visão do fim dos tempos está já na nossa frente. O baixo canta uma ária, paulatinamente angustiada, com as palavras *«Dignare, Domine, die isto, sine peccato nos custodire». Adagio doloroso,* o so-

Sinfonia Gótica, *de Brian, é*
im colossal friso em que a voz
umana, unida à orquestra,
caba a anunciar o fim dos
empos. Embaixo: Ricardo II de
nglaterra (1367-1400) ante a
Virgem e o Menino, obra
intada cerca de 1395.

Tate Gallery/Saimer

Mary Evans Picture Library

Fortemente influenciado pelas lendas celtas e a poesia irlandesa, Sir Arnold Bax —fotografia acima— é uma das figuras relevantes da música inglesa entre as duas guerras mundiais.

lista clama *«Fiat misericordia tua, Domine, super nos»*. Os coros começam uma dupla fuga sobre as palavras *«In te, Domine, speravi»*, com referências temáticas ao ritmo que abrira a sinfonia. Os seis timbaleiros iniciam agora um *crescendo* percutivo, ao qual se unem em breve os bombos e, mais tarde, os metais com os grupos adicionais: o resultado é um terrorífico pandemônio, até alcançar um impressionante ápex de intensidade —com toques de sinos e o ribombar da máquina de trovão—, em dó sustenido menor, gritando os coros as palavras *«Non confundar»*. Um último esfumado: agonizantes, as vozes insistem, *«Non confundar in aeternum»;* distantes, os timbales repetem o motivo rítmico com que abrira a obra. Os violoncelos desdobram um ansioso recitativo. Um acorde de dó sustenido menor na orquestra é a resposta; um lastimoso oboé precede uma última peroração dos violoncelos. Em mi maior, consoladoramente, as vozes *a cappella* sussurram *«Non confundar in aeternum»*, chegando assim à sua conclusão, do modo mais tênue possível, esta obra singular e surpreendente.

Sinfonia n.º 3, em dó maior, de Arnold Bax

A série de sete sinfonias de Bax começou em 1922, quando o músico já contava 39 anos. Como Elgar —e também como Brahms—, Bax esperou até alcançar a maturidade artística para abordar o culto de uma forma que o século XIX carregara de transcendência. Seu ciclo sinfônico é, em termos cronológicos, especialmente curioso, já que abarca exatamente dezessete anos da vida do músico: Bax compôs a última das sinfonias, a 7.ª, em 1939, aos 56 anos de idade, e, embora vivesse ainda mais quatorze anos, até 1953, já não comporia nenhuma outra sinfonia.

Autor sinceramente romântico, Bax foi uma síntese de panteísmo, misticismo e tradições celtas. Suas sinfonias não são programáticas, se bem que em todas está latente um «programa» oculto, que não é alheio aos dos seus poemas sinfônicos *(Tintagel, Rosc-Catha, The Happy Forest, The Garden of Fand, Paean)*. As lendas gaélicas fertilizaram sua imaginação desde muito cedo, como o faria a literatura — Bax afirmaria que a poesia de Yeats o iluminara mais do que qualquer música conhecida.

Ao longo do seu ciclo, o compositor mostrou-se um decidido seguidor dos postulados clássicos do sinfonismo, com a ressalva de preferir a escrita em três andamentos, em vez dos quatro tradicionais. O grande risco de Bax foi, ao mesmo tempo, seu máximo atributo: sua notável facilidade melódica, harmônica, até instrumental, que lhe permitiria compor num tempo mínimo. David Cox referiu que a música de Bax, talvez por estas características, «é mais episódica no caráter do que lógica no desenvolvimento [...]; o resultado é mais um instintivo drama emocional do que um coerente argumento sustentado».

A 3.ª Sinfonia de Bax data de 1929. O músico tinha então 46 anos. Ainda que se costume citar a tonalidade de dó ao falar da peça, o certo é não se inscrever, inicialmente, em qualquer tom fixo. Um solo de fagote —inesperado começo, embora Stravinsky já o tivesse tentado em *O Rito da Primavera*—, de corte oriental, abre a sinfonia em 6/8, *Lento moderato*. O esquema do andamento, no seu conjunto, é muito peculiar, do ponto de vista das indicações de *tempo:* a exposição deve ser *Lento moderato,* o desenvolvimento combinará *Allegro feroce/Lento moderato,* a recapitulação será interpretada *Lento* e coda será um *Allegro.* A melodia do fagote é reelaborada por outros instrumentos de sopro até alcançar um certo nível de intensidade, para depois se extinguir. Sobre um desenho das cordas graves, inspirado nas primeiras notas da melodia do fagote, as madeiras expõem um segundo tema, em 3/4, de melancólica severidade. Imediatamente, a percussão, regressando a 6/8, começa a marcar um dos misteriosos ritmos de dança, tão freqüentes na música de Bax; neste caso:

O *Allegro feroce,* primeira parte do desenvolvimento combina com grande habilidade estes temas até alcançar um espetacular clímax. Depois dele, *Lento moderato,* a cordas com surdina, *molto cantabile,* expõem uma melodia derivada do tema secundário, novo capítulo do desenvolvimento.

A recapitulação —ou «retrospecção», como propõe Cox— produz-se de forma ortodoxa, começando pelo tema inicial, agora confiado às violetas. A coda, vibrante, em contraste com o material expositivo e em consonância com a primeira parte do desenvolvimento, baseia-se no ritmo de dança anteriormente comentado.

O segundo andamento, *Lento,* apresenta três idéias: a primeira, exposta no princípio pela trompa, *dolcissimo;* a segunda, confiada ao solo de violeta, *tremolando,* sobre *pizzicati* dos arcos; a terceira, que se escuta só a meio do andamento, devida também à trompa, *cantando dolcissimo,* com acompanhamento de harpa e celesta.

O *Finale (Moderato)* começa em 3/4, com grande vitalidade. Uma enérgica sucessão de acordes dá lugar a um primeiro tema, *giocoso,* nas violetas e clarinetes. Figuras afins ao ritmo de dança dominam a cena. Quando era de esperar um desenvolvimento deste material, Bax corta a seqüência e introduz o meditativo epílogo da sinfonia, *Poco lento,* 3/4: conquanto Anthony Payne censure ao compositor uma certa carência imaginativa nos andamentos extremos, achamos ser de considerar esta conclusão como um dos melhores exemplos da arte de Bax no apogeu da sua criatividade.

Sinfonia n.º 6, em mi menor, de Ralph Vaughan Williams

Há mais de um ponto de contato entre músicos como Bartók e Kodály, por um lado, e Vaughan Williams, por outro. O autor britânico, tal como os húngaros, passou longas temporadas no campo e dedicou muitas horas à recolha de música folclórica. Em contrapartida, nem Bartók nem Kodály foram sinfonistas «de ciclo», coisa que o mestre inglês foi. Mas não se pense que Vaughan Williams foi receptor de

Firo Foto

Vaughan Williams confirmava, citando Shakespeare, a indesvendável desolação do último andamento da 6.ª Sinfonia: «Somos feitos da madeira dos nossos sonhos e a nossa pequena vida não é senão um sonho.» Em cima: uma vista do Sudoeste da costa inglesa, na zona de Devon.

uma tradição: quando redigiu sua *A Sea Symphony,* começada em 1903, Elgar ainda não escrevera a 1.ª Sinfonia (1908). Vaughan Williams começou sua obra aos 31 anos e só a concluiu aos 37, em 1909. Por isso, não seria inteiramente inexato conferir-lhe a honra de restaurador do sinfonismo na Grã-Bretanha. Por outro lado, sua longa existência (86 anos) permitiu-lhe acompanhar o nascimento do neo-sinfonismo inglês (Elgar, Stanford, Holst), protagonizar os grandes capítulos dos anos entre as duas guerras (Rubbra, Bax, Bantock, Ireland e ele próprio) e viver as transformações do gênero, juntamente com os assombrosos frutos de velhice de Havergal Brian, apenas cinco anos mais novo do que Vaughan Williams.

Após a etérea e contemplativa 5.ª Sinfonia, terminada em 1943 — quando o músico contava 71 anos —, praticamente ninguém esperava a ironia e a desolação da 6.ª (1944-1947), concluída aos 75 anos, nem muito menos que, depois dela, viessem a aparecer outras três. Vários críticos aventuraram um programatismo dessa sinfonia, relacionando-a com a Segunda Guerra Mundial e até com um possível holocausto nuclear — com base no estático epílogo —, interpretações pseudoliterárias que o compositor rejeitou repetidamente. Os quatro andamentos da obra devem ser tocados sem pausa, formando uma seqüência progressiva.

O primeiro andamento pinta, apenas nuns traços, todo o conflito subjacente na peça: de entrada, o choque de duas tonalidades, mi menor e fá menor, separadas entre si por meio-tom, contraste marcado desde o primeiro compasso pela oposição entre sol sustenido e sol natural; o tema principal, 4/4, nos violinos, é uma combinação de segundas e terceiras menores descendentes; o segundo tema, uma lírica melodia em si (modal), transforma-se imediatamente em mi maior (mi, uma das tonalidades em conflito); exposição e desenvolvimento confundem-se numa única seqüência.

Ainda mais singular é o segundo andamento, em si bemol, em face do mi inicial, relação tonal baseada no célebre *diabolus in musica* da antiguidade, o trítono ou intervalo de quarta aumentada. Surge novamente o conflito tonal entre mi menor e fá menor, embora o tempo se inicie num inseguro si bemol menor. Toda a segunda parte do andamento se centra num insólito *ostinato,* combinado com um insistente *crescendo-diminuendo* sobre a nota dó, com este esquema rítmico,

Esta imagem hipnótica, ameaçadora, repete-se noventa e quatro vezes, numa das cenas mais dramáticas imaginadas por um artista do nosso tempo.

O *Scherzo* é um mostruário da utilização direta do trítono. Mal começa o *Allegro vivace,* 2/4, temos uma sucessão ascendente de trítonos separados entre si por meios-tons. Apenas há, tematicamente, pouco mais do que um pequeno motivo, agigantado no final da seqüência sob a forma de uma marcha ominosa, com uma seção média mais leve, em que o saxofone se individualiza.

O epílogo, *Moderato,* 4/4, *senza crescendo,* pode ser perfeitamente relacionado com o andamento final de *Os Planetas,* de Holst; uma música estática, ambígua, quase sem rumo, voltamos a encontrar aqui, se bem que sem a acrimônia dos andamentos anteriores, o conflito entre mi e fá, dilema por resolver no final da obra.

Sem necessidade de recorrer a qualquer tipo de imagens bélicas, é plenamente acertada a definição que Hugh Ottaway deu deste trecho: «Apocalipse humanístico.» ■

Capítulo 34

O sinfonismo eslavo contemporâneo

Não se pode, em boa verdade, separar a atividade sinfônica dos compositores eslavos, a partir de 1917, das conseqüências que, para o mais singular destes países, representou a nova orientação política surgida a partir da Revolução de Outubro. Efetivamente, a reorientação da atividade social que a vitória bolchevique trouxe afetou de uma maneira íntima a atividade artística russa, e em particular a atividade musical, tanto no seu aspecto de estrita criatividade como na própria concepção do espetáculo concertístico.

O sinfonismo na URSS

A partir de 1917 foram muitos os artistas que decidiram abandonar a Rússia e integrar-se nas diversas vanguardas artísticas que pontificavam em Paris, Nova Iorque ou outras cidades do chamado «mundo livre»: entre eles, Prokofief, Stravinsky, Rachmaninof e Glazunof. Outros, em contrapartida, permaneceram fiéis às diretrizes comunistas e contribuíram, com sua atividade criadora, para erguer o edifício soviético: citemos, como os de maior relevo, Chostakovitch, Kabalevski e Katchaturian.

Não obstante a indubitável categoria da obra de Rachmaninof, de Glazunof e do próprio Stravinsky — sobretudo deste último, que se converteu em paradigma da atividade musical dos primeiros sessenta anos do nosso século —, as grandes correntes sinfônicas eslavas foram desenhadas pelos homens que permaneceram fiéis aos ideais revolucionários, apesar dos inconvenientes que isso implicou algumas vezes: aos nomes citados de Chostakovitch, Kabalevski e Katchaturian há a acrescentar o de Prokofief, que, após alguns anos de exílio voluntário, que lhe permitiram uma estreita ligação com a vanguarda parisiense dirigida por Diaghilef e o Grupo dos Seis, regressou ao seu país e influiu de maneira decisiva na configuração dos padrões sinfônicos autóctones.

Estes compositores, bem como outros de menor incidência, como Nikolai Miaskovski, Gabriel Popof, Visarion Chébaline, Tikhon Khrinikof e muitos mais, sentiram uma grande inclinação para o culto do gênero sinfônico como motor da concepção estética soviética, que nos tempos de Stalin foi definido sob o ostentoso título de «realismo socialista».

Chostakovitch definia este conceito nos seguintes termos: «Dar vida a uma obra que seja percorrida por grandes idéias e paixões, que, mediante seus sons, provoque sentimentos trágicos, bem como um profundo otimismo, e que reafirme a beleza e a dignidade do homem; tal é a difícil e complicada tarefa que exige de nós o realismo.»

Na obra destes compositores, a sinfonia converteu-se numa forma de rejeição dos esquemas neo-românticos, que se consideraram mortos e carentes de sentido comunicativo, já que visavam a expressão individual acima do conteúdo social das obras. A ambiguidade destas concepções é compensada por uma nova relação entre o compositor e o seu público, muito diferente da que se dá nos países ocidentais, onde a criação de vanguarda esbarra muito freqüentemente com a indiferença do público.

Isto explica a inclinação sinfônica dos compositores soviéticos, que, em alguns casos, se traduziu numa obra rica em qualidade e quantidade (Chostakovitch, quinze sinfonias; Prokofief, sete sinfonias) e permitiu incorporar na linguagem sinfônica alguns dos elementos mais avançados que, noutras latitudes, encontraram dificuldade em ser compreendidos: ritmos trepidantes, de clara extração folclórica, minuciosa elaboração tímbrica (com intervenção de todos os instrumentos da orquestra), cromatismo

A Revolução Russa não só obrigou a reformular as relações internacionais como, basicamente, transformou a vida e, por conseguinte, o mundo da criação.
Embaixo: um cartaz alusivo de S. Ivanof, publicado em Petrogrado.

Arquivo Salvat

Salmer

Os compositores soviéticos encontraram na forma sinfonia um instrumento apto para a expressão daqueles aspectos que deviam ser sublinhados, de acordo com as normas do «realismo socialista». No entanto, todos eles encontraram uma maneira de imprimir às suas sinfonias — mesmo dentro daqueles espartilhos formais — o cunho de uma criação individual. À esquerda: O Banho de Um Cavalo Vermelho, *obra de K. Petrof Vódkine.*

ousado (conquanto nunca tão vanguardista como o serialismo ocidental e seus derivados mais próximos), redundância do desenvolvimento temático, que obriga a uma longa duração das audições, etc.

Todos estes elementos vanguardistas, alguns dos quais não podem esconder uma certa influência mahleriana, têm como norma uma constante sujeição aos esquemas acadêmicos imperantes, que servem de elemento clarificador da audição. As sinfonias eslavas estão, portanto, distribuídas em andamentos alternados, nos quais a idéia temática imperante é apresentada de modo alternativo e cíclico, como sucedia nas melhores sinfonias românticas, se bem que em todas elas dominem a linguagem linear e o jogo contrapontístico.

Embora estes planos possam parecer excessivamente restritivos para o compositor do nosso século, que valoriza acima de tudo a liberdade total do artista, os sinfonistas eslavos, ainda que cingindo-se voluntariamente ao vaivém das diretrizes soviéticas, introduziram nas suas obras uma concepção muito pessoal, que os distingue perfeitamente uns dos outros.

Assim, se bem que as sinfonias destes compositores mostrem uma inclinação geral para o épico, em Prokofief, por exemplo, podemos distinguir uma particular atração pela cor orquestral e a grandiloqüência, enquanto em Chostakovitch descobrimos um maior culto pelas formas tradicionais e em Katchaturian um imperioso interesse pela tradição armênia. Tampouco está longe da concepção sinfônica eslava a inclinação nacionalista, que tão fortemente influíra nos compositores da geração precedente e que motivou, sem dúvida, após longos anos de ausência, o regresso de Prokofief à Rússia.

O sinfonismo noutros países de Leste

O potencial sinfônico desta concepção político-musical atraiu, indubitavelmente, os compositores dos países vizinhos, à medida que estes iam aderindo politicamente à revolução comunista. Mas, em vez do êxito dos compositores russos, nos restantes países eslavos não surgiram figuras relevantes, se excetuarmos nomes como o do húngaro Erno Dohnányi (1877-1960), o romeno George Enescu (1881-1955) ou o tcheco Bohuslav Martinů (1890-1959).

O caso mais significativo é o de Martinů, que escreveu a sua *Sinfonietta giocosa* para celebrar o fato de, em plena Segunda Guerra Mundial, lhe ter sido concedido visto para sair do país e se dirigir aos Estados Unidos. Ali compôs suas seis sinfonias, que apresentam uma linguagem sinfônica muito mais ousada e críptica do que a dos músicos russos da altura. Apesar de tudo, na sua obra são evidentes o nacionalismo, latente nos temas utilizados, e uma certa inclinação para o formalismo neoclássico.

Perante um público muito mais numeroso e entusiástico do que o habitual dos concertos de vanguarda ocidentais, os sinfonistas eslavos oferecem esquemas estéticos de inegável valor colorístico, temático e comunicativo, qualidade que dá às suas obras um interesse indubitável, conquanto seja fruto, muitas vezes, da sujeição do compositor a determinadas diretrizes políticas. Rejeitando deliberadamente o ensimesmamento e o cerebralismo que inundam as obras dos compositores ocidentais, e deixando de lado o formalismo de que algumas vezes foram acusados compositores como Prokofief ou Chostakovitch, suas obras converteram-se num paradigma do povo soviético. □

Obras representativas

Capítulo 35

Três sinfonias eslavas

2.ª Sinfonia, em ré menor, op. 40, de Prokofief

Escrita entre 1924 e 1925, a 2.ª Sinfonia de Prokofief foi estreada em junho de 1925. Corresponde, portanto, ao segundo período do compositor russo, época de estreita colaboração com todo o elenco de artistas de primeira fila que em Paris se esforçavam por criar um substrato estético definitivamente afastado dos esquemas neo-românticos que invadiam boa parte dos cenáculos musicais do momento e que eram uma reação às audácias da Escola de Viena. Contudo, Prokofief, fiel aos seus próprios princípios e às essências russas que nunca abandonou, estreou uma obra que seria motivo de escândalo, como grande parte dos espetáculos que Diaghilef oferecia à sociedade parisiense da época. Esta obra afastava-se da concepção sinfônica tradicional que gerara a *Sinfonia Clássica*, escrita entre 1916 e 1917, e era já uma peça plenamente moderna, vigorosa e excitante.

Inspirada formalmente na Sonata de piano, op. 111, de Beethoven, esta sinfonia está dividida em dois blocos de duração muito diferente. O primeiro deles, *Allegro ben articolato*, é um breve mas intenso momento; uma explosão de energia em que os referentes rítmicos abordam o mundo moderno, ao vincularem-se às correntes futuristas do momento. Um cuidado estudo rítmico, constantemente variado, dá ao devir sonoro uma grande diversidade, ao mesmo tempo que recorda as ligações do compositor com o universo sonoro do bailado e as próprias tradições folclóricas russas. Esta explosão sonora, tímbrica e rítmica, é interrompida por um breve momento mais expansivo e lírico, que exerce o papel de parêntese e que permite recuperar com maior ímpeto o núcleo principal. Evidentemente, está ausente qualquer idéia de tema desenvolvido, que, em contrapartida, cede o seu lugar a uma nova concepção linear do discurso sonoro. Todo o andamento se move dentro do princípio da tonalidade, que, se bem recorra, por vezes, à politonalidade, não é senão para acentuar a transparência da escrita tonal.

O segundo andamento, um tema com variações de longa duração, baseia-se numa idéia anterior, pensada pelo autor para quarteto de cordas e centrada num esquema melódico puramente diatônico. Muito afastado do clima do primeiro andamento, o tema é apresentado, com o seu tom lastimoso e lírico, pelo oboé contraponteado pelas cordas. Interessa notar a sujeição do andamento a uma forma tão tradicional como a variação, que, conquanto permita todo o tipo de experiências, parte de um princípio formal muito transparente. Cada uma das variações tem seu próprio clima; as quatro primeiras insistem no estudo tímbrico tão habitual na *praxis* sinfônica da altura; são episódios descritivos de sentimentos diversos, nos quais se insiste numa linguagem pungentemente dissonante, que encontra no cromatismo a sua melhor arma

Amigo do grupo de músicos dos Seis, cujos princípios não perfilhava, Prokofief decidiu, em 1924, escrever a sua própria obra «de ferro e aço». Foi a 2.ª Sinfonia, estreada sem êxito em Paris, em junho de 1925. Embaixo: Rua de Montmartre, *obra do seu contemporâneo Maurice Utrillo.*

Museu Nacional de Arte Moderna/Arquivo Salvat

Snark International

Chostakovitch, que tentou adaptar a sua produção às exigências do «realismo socialista», teve de adiar longamente a estréia da sua 4.ª Sinfonia. Em cima: o músico com Maiakovski, o director teatral Meyerhold e o pintor Rodchenko.

para criar contraste. A quinta variação é um regresso aos ritmos atléticos do primeiro andamento, enquanto a sexta é uma recuperação do tema-base. A obra finaliza com uma combinação entre os dois temas, que, após um estrepitoso clímax orquestral, se reduz a um *Andante* semelhante ao do início do andamento. Deste modo, utilizando uma linguagem rítmica e cromaticamente moderna, Prokofief recorre à utilização formal dos temas confrontados e finalmente combinados, recurso que permite um caminho de abordagem a esta obra.

4.ª Sinfonia, em dó menor, op. 43, de Chostakovitch

Uma das composições sinfónicas deste autor russo que melhor resume as contradições a que antes nos referimos é a sua 4.ª Sinfonia, escrita em 1935, mas que teve de esperar vinte e sete anos para ver a luz pública. Com efeito, quando a obra estava prestes a estrear-se, Chostakovitch ficou profundamente impressionado com um artigo aparecido no órgão oficial do PCUS, «Pravda», que o levou a abandonar o propósito e a reorientar sua atividade artística. Devido ao conteúdo deste artigo, Chostakovitch achou que a 4.ª Sinfonia se afastava excessivamente daqueles elementos que deviam conformar a composição com os ideais do realismo socialista vigente. Em 1962, uma vez reformulados estes termos, já no tempo de Krustchof, a obra seria finalmente estreada. Nela podemos apreciar — como é habitual neste autor — um cuidadoso tratamento de todas as partes orquestrais, que entram constantemente em jogo, criando um contraste de intensidades e uma variedade tímbrica permanente, não muito distante do mahlerianismo imperante na sua obra.

O primeiro andamento, *Allegretto poco moderato,* é introduzido por um colorido e brilhante ritmo a cargo do xilofone, que é retomado pelos metais, que entoam um longo tema de aspecto heróico, sempre sobre um ritmo sincopado. Este longuíssimo andamento é uma sucessão constante de momentos apoteóticos que alternam com outros mais íntimos e líricos, nos quais sobressai o interesse pelos efeitos tímbricos dos instrumentos de madeira. A meticulosa sucessão destes dois climas orquestrais não impede, contudo, que se aprecie uma linguagem musical inovadora, de efeito e cromática, embora se trate de um cromatismo não excessivamente distante dos esquemas neo-românticos. Apesar disso, o andamento afasta-se decididamente do planeamento tradicional da forma-sonata, ainda que conserve na sua concepção linear a própria essência da sonata.

O segundo andamento, *Moderato con moto,* em ré menor, é muito mais breve do que o anterior. Introduzido pelos violinos em *pianissimo* e contraponteado pelas cordas graves, o tema cresce, para se desenrolar conforme o mesmo processo do primeiro andamento; a sucessão de climas obedece à forma tradicional: duas apresentações sucessivas e a subseqüente coda.

Depois dele, o terceiro e último andamento é um mosaico de trechos de aspectos diversos: iniciado por um *Largo* de aspecto marcial, é continuado por um *Allegro* em ¾, a que se segue um *divertimento* muito engenhoso, após o que regressa o *Largo* inicial, no qual a suposta luta entre duas concepções termina com a vitória da melancolia, desenhada por uma longuíssima pedal em *pianis-*

Pucciarelli

O compositor tcheco Bohuslav Martinů (1880-1959) regressou definitivamente à Europa em 1953, após uma longa permanência nos EUA. Nesse ano compôs os seus Frescos, *inspirados na obra de Piero della Francesca, cujo* Sono de Constantino *se reproduz em cima.*

simo. O efeito inquietante deste final é amplificado pelo contraste que se estabelece com os compassos apoteóticos anteriores, em que a acentuada intervenção de timbales e metais faz imaginar um desenlace vitorioso e triunfal que não se produz.

«Fantasias Sinfônicas» (6.ª Sinfonia), de Martinů

Após cinco sinfonias escritas entre 1942 e 1946, Bohuslav Martinů caiu gravemente doente, o que fez temer pela continuidade da sua atividade como compositor. No entanto, uma vez restabelecido, dedicou os últimos anos a escrever algumas das suas obras mais célebres, entre as quais *Os Frescos de Piero della Francesca* (1953) e as *Fantasias Sinfônicas,* de 1951-1953, considerada, para todos efeitos, como uma sinfonia. Radicado na América, depois de longo penar para abandonar o seu país durante a Segunda Guerra Mundial, o compositor recorreu, na sua última obra sinfônica, àqueles elementos que lhe haviam valido a honra de ser um dos mais insignes representantes da escola tcheca contemporânea. Nela, tal como em anteriores produções, aparece seu constante apego aos esquemas neoclássicos, moldados numa linguagem plenamente contemporânea, da qual não estão afastados os ritmos trepidantes e as insinuações folclóricas do seu povo.

O primeiro andamento, *Lento-Allegro-Lento,* é introduzido por um tema ondulante, reiterativo, que vai crescendo para dar lugar ao desenvolvimento de um material sonoro de aspecto descritivo. Depois dele, um segundo episódio apresenta um corpo sonoro mais incisivo e ritmicamente mais vivo, ao longo do qual breves compassos desenham um tema lírico que em breve é submergido pela obsessão tímbrica e cromática. Como é nota predominante nos compositores sinfônicos do tempo, a inclinação temática dá lugar à condução linear do desenvolvimento da massa orquestral e sonora, com breves mas abundantes pinceladas solísticas a cargo dos mais diversos instrumentos. Estes contam sempre com o contraponto de grupos orquestrais, especialmente ao terminar o andamento.

O segundo andamento, *Poco lento,* é introduzido novamente por um obsessivo e acelerado ritmo das cordas e das madeiras, que dá lugar a um tema lírico interrompido constantemente pela insistência rítmica. Apesar deste contínuo fluir de diversos temas entrecruzados, o andamento tem uma grata frescura e uma espontaneidade muito distante de todo o cerebralismo. São apresentados ao ouvinte diversos planos sonoros, para que se deixe levar pelo encanto rítmico, melódico ou expressivo.

A vinculação de Martinů à sua própria tradição, e em especial a Dvořák, torna-se mais evidente no terceiro andamento destas *Fantasias Sinfônicas,* devido à reutilização de um tema melancólico de inspiração popular elaborado por Dvořák. Este andamento, *Lento,* conta com importantes momentos descritivos a cargo das cordas, cujo efeito adormecedor é interrompido subitamente pelo reaparecimento dos ritmos trepidantes e sincopados. A obra termina no clima de contraste a diferentes níveis que predominou ao longo de toda ela, recorrendo a uma explosão sonora, com inclusão do gongo, que dá curso à última explanação lírico-descritiva, a cargo de madeiras e cordas. ■

Capítulo 36

O sinfonismo na Península Ibérica

Espanha

Após longos anos de incerteza e de terem suportado de um modo especial as influências de escolas estrangeiras, sobretudo a italiana, os compositores espanhóis tomaram finalmente consciência da sua própria capacidade musical, em virtude das novas correntes chegadas do Centro da Europa, que consubstanciaram a estética denominada «nacionalismo».

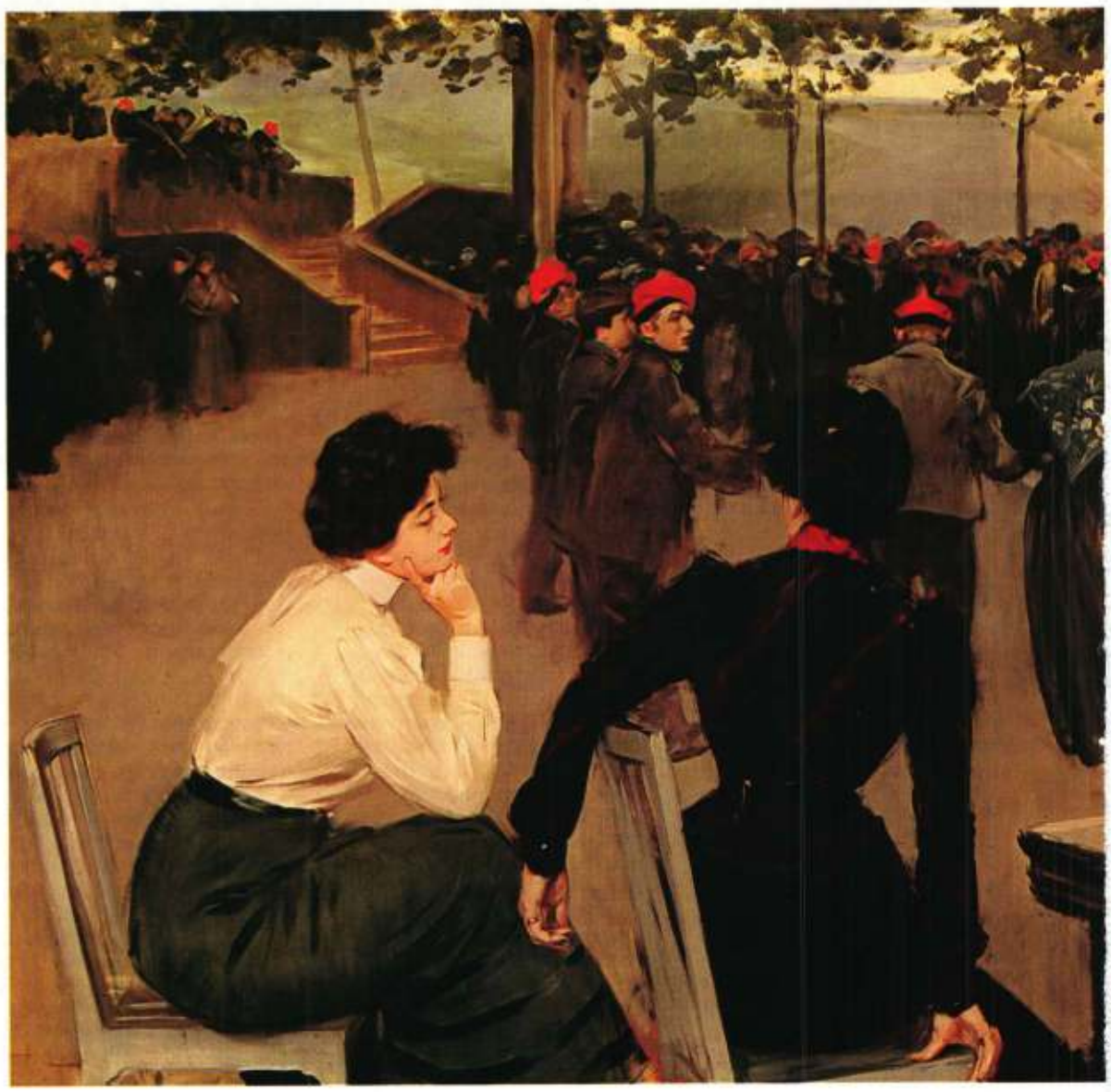
O nacionalismo espanhol foi investido na redescoberta dos padrões estéticos que tinham permanecido latentes nas tradições populares, exercendo com eles um trabalho de fixação, elaboração e, finalmente, de glosa ou reinterpretação. Neste trabalho foi depurando uma linguagem que, mais além do puro folclorismo, se tornou universal, do mesmo modo que o fizeram os componentes de outros nacionalismos europeus. Este pendor musical dos compositores espanhóis dos anos da transição do século influiu de maneira decisiva no culto do gênero sinfônico; foi tal o feitiço do nacionalismo naqueles compositores que poucos souberam subtrair-se à inclinação para mergulhar no substrato folclórico popular, bem como à tendência para utilizar os gêneros mais próximos desse estilo.

Sendo assim, o gênero sinfônico, tal como estava estruturado nos princípios do século, sobretudo depois da ingente obra de Bruckner e Mahler, seguidos noutras latitudes pelos compositores eslavos ou nórdicos, não atraiu os músicos espanhóis, que continuaram escrevendo numerosas obras de câmara e para pequena orquestra. Por isso, ao lado de uma copiosa e importante produção de suítes, impressões, concertos e obras de direta inspiração em cenários locais, a quantidade de sinfonias escritas pelos compositores da primeira metade do século XX é exígua e ressuma sempre condicionamentos que as aproximam da concepção do poema sinfônico.

Roberto Gerhard foi um dos músicos catalães que trataram os temas populares com as técnicas musicais mais avançadas. Sua extensa produção, no exílio de Cambridge, incluiu quatro notáveis sinfonias. À direita: uma festa popular, num painel de Ramón Casas, no Teatro del Liceo, de Barcelona.

Embaixo: retrato do compositor Óscar Esplá. Aos seus grandes poemas sinfônicos, que lhe deram fama internacional, há que acrescentar suas importantes contribuições para a sinfonia, com obras como a Sinfonia Aitana *(1964) ou a* Sinfonia de Retaguarda.

Arquivo Salvat



Principais sinfonistas

Podemos salientar entre os sinfonistas espanhóis Salvador Bacarisse, cuja *Música Sinfônica* recebeu o Prêmio Nacional em 1931; Manuel Blancafort, autor de diversas obras para orquestra, entre elas a *Sinfonia,* de 1950; Óscar Esplá, cujas obras *O Sonho de Eros* (1914), *D. Quixote Velando as Armas* (1925), *Schubertiana* (1928) e *Suítes Folclóricas* (1932-1934) estão mais perto do poema sinfônico do que da sinfonia propriamente dita; Jesús Guridi, autor da *Sinfonia Pirenaica* (1946); Ernesto Halffter, cuja *Sinfonietta* obteve o Prêmio Nacional em 1925 e que foi igualmente autor de uns *Esboços Sinfônicos para Orquestra* (1922); Xavier Montsalvatge, autor de *Sinfonia Mediterrânica* (1949); José Moreno Gans, autor de *Sinfonia de Estampas Levantinas* e Sinfonia em lá menor; Jaume Pahissa, cuja *Sinfonietta* (1925) se dirige a outras latitudes; Joaquín Rodrigo, cuja *Música para Um Jardim,* originalmente para piano, foi orquestrada em 1935; Pablo Sorozábal, autor de diversas obras sinfônicas, entre elas as *Variações Sinfônicas* (1928), e Carlos Suriñach, autor de *Sinfonietta Flamenca* (1953) e *Pequena Sinfonia* (1957).

Na maior parte destas obras nota-se um deliberado esquecimento da tradicional forma sinfônica e um apego à forma livre, mais de acordo com as concepções vanguardistas do momento. A escrita musical utilizada em boa parte dos casos é fruto da simbiose entre o neo-romantismo e os avanços cromáticos lentamente introduzidos pelos autores de maior incidência na altura. Assim, se, por um lado, a obra de Rodrigo mostra uma clara inclinação para a escrita tradicional, mergulhando abertamente em composições hispânicas do neoclassicismo, outros, em contrapartida, lançam-se corajosamente em aventuras politonais e até dodecafônicas.

O caso mais singular de audácia politonal é o de Jaume Pahissa (1880-1969), que, após a estréia da sua ópera *Gala Placidia* (1913), desenvolveu um sistema, amplamente explicitado nas suas obras teóricas, que denominava «intertonalismo» e que pretendia superar o dodecafonismo à base da mudança contínua de tonalidade. Sua agressividade teórica — que, na altura, lhe valeu a fama de *enfant terrible* da música hispânica do primeiro terço do século — foi-se diluindo a partir do seu exílio na Argentina.

Outro compositor preeminente na aventura harmônica foi Roberto Gerhard (1896-1970), introdutor decidido das correntes dodecafônicas através das suas obras.

A atividade sinfônica dos compositores citados nutriu-se, por outro lado, dos ardis tímbricos que era freqüente detectar nas obras sinfônicas da época e cujo motor era, sem dúvida, Richard Wagner. Os diferentes instrumentos têm um papel singular nas obras destes autores, ainda que com um conteúdo folclórico mais acusado do que o dos seus colegas e, portanto, afastado do conceptualismo tímbrico que invadia boa parte das composições dos sinfonistas centro-europeus. Por outro lado, é óbvio salientar que nelas transparece um estudo rítmico de grande riqueza, fruto da crescente influência do bailado e, concretamente, das danças populares espanholas, com acentuado relevo do flamenco, divulgado sobretudo a partir do célebre Festival de *Cante Jondo,* de 1922.

O compositor espanhol da primeira metade do século XX deu consigo entre a espada e a parede. Viu-se obrigado a renunciar às grandes formas sinfônicas, que requeriam orquestras muito preparadas e dotadas de instrumental adequado, e teve de cultivar gêneros musicais que, pelas suas escassas exigências materiais e sua reduzida ligação ao passado, eram pouco atraentes para o público. Um público que só em raras ocasiões aceitava inovações e que, em contrapartida, se sentia muito mais à vontade perante composições estrangeiras ricas em conteúdo temático, harmônico, rítmico e tímbrico. Isso fez que o natural estímulo comercial do autor que escrevia a pensar na estréia fosse, efetivamente, muito débil e que, portanto, os compositores prescindissem desse caminho e escrevessem para outros públicos mais exigentes e mais sensíveis. Na realidade, a história do sinfonismo espanhol deste século está intimamente ligada à *praxis* sinfônica dos três ou quatro grandes centros musicais espanhóis: Madrid, Barcelona, Valencia ou Sevilha.

Portugal

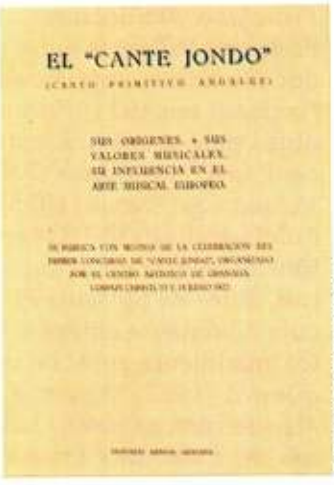
Pode dizer-se que em Portugal a música sinfônica entrou com João Domingos Bontempo (1775-1842), quer pelo seu exemplo criador — foi o primeiro grande compositor que não escreveu uma ópera e se dedicou, afora algumas obras sacras, inteiramente às formas da música instrumental, com sonatas, quintetos, sextetos, concertos e duas sinfonias conhecidas (a primeira de 1810), de espírito ainda haydniano, mas de sentimento já pré-romântico —, quer pela sua ação prática — fundador da primeira associação de concertos de Lisboa, a Sociedade Filarmônica, aí teve ensejo de divulgar muitas partituras representativas do sinfonismo centro-europeu.

Após este surto, a Igreja e o teatro continuaram absorvendo a generalidade dos compositores portugueses — para além de simples peças de circunstância ou concertos para efeitos solísticos, em que a orquestra aparece apenas como acompanhadora. Só mais tarde voltarão a aparecer novas demonstrações de interesse pela composição exclusiva para o maior conjunto instrumental, sendo de referir algumas aberturas sinfônicas de Francisco Norberto dos Santos Pinto (1815-1860) ou de Monteiro de Almeida (1826-1898), nada menos de quatorze, uma das quais sobre motivos populares.

Foi também, como em outros países, pela via do nacionalismo e do folclore que a moderna sinfonia ditemática se estabelece em Portugal. País há muito fixado nas suas fronteiras, não existia para ele problemas de identidade ou de reivindicação nacional, mas, posteriormente às convulsões sociais da transição do absolutismo para o liberalismo, a questão colonial em África, que culmina com o ultimato inglês de 1890, acende um clima de excitação patriótica que, tal como na segunda década do século, recorre à figura de Camões como imagem tutelar, já exaltada quando do terceiro centenário da sua morte, em 1880. É de 1895 a grande Sinfonia «À Pátria», op. 13, de Viana da Mota (1868-1948), cujos quatro andamentos se inspiram em versos do Épico, ao mesmo tempo que um deles incorpora motivos regionais autênticos, pese a linguagem global da obra, impregnada do romantismo germânico, com influências de Wagner e de Liszt.

Esta tendência de tom nacionalista e/ou folclorizante prosseguirá em parte, no século seguinte, na produção de Ruy Coelho (1892-1986), autor de sete sinfonias denominadas «camonianas» e de poemas sinfônicos do mesmo teor (*Alcácer, Nun'Álvares, Alentejo,* três *Suítes Portugue-*

Ramón Manent



Arquivo M.ª Isabel de Falla

A tentativa de salvar o canto puro andaluz materializou-se no Festival de Cante Jondo *de 1922, organizado por artistas e intelectuais espanhóis. Para ele, Falla redigiu um texto que foi publicado e cuja capa se reproduz em cima.*

À esquerda: um cartaz da Sociedade Catalã de Concertos, que realizou um singular trabalho de difusão da música sinfônica e lírica nas últimas décadas do século XIX, na Sala Beethoven de Barcelona.

sas, Noites nas Ruas da Mouraria, etc.), e de outros compositores, aos quais, no entanto, a forma sinfonia não atraiu da mesma maneira: caso de Frederico de Freitas (1902-1980), que apenas compôs uma, *Jerônimos* (1962), de conteúdo programático, embora, dentro do mesmo espírito, haja subscrito outras obras de efeito orquestral (*A Lenda dos Bailarins,* 1925; *Danças Portuguesas,* 1928-1936; *Suíte Africana,* 1938; *Ribatejo,* 1938; *Suíte Medieval,* 1958, etc.), e de Fernando Lopes Graça (1906), em que a temática tradicional do povo português, intensamente explorada por ele, se vai gradualmente sublimando, sem que, do seu vasto catálogo, conste, além de páginas como *Três Danças Portuguesas* (1941), *Suíte Rústica* (1951), *Poema de Dezembro* (1961), *Canto de Amor e de Morte* (versão orquestral de 1962), mais de duas abordagens em pequena escala do gênero: *Sinfonia per orchestra* (1944) e *Sinfonietta* (1980).

Não foi por esse caminho, porém, que, depois de Viana da Mota, a sinfonia receberia seu impulso mais vital, traduzindo a expressão de uma atitude universalista, em que é tomada como manifestação máxima de uma superior mundividência, enquanto formalmente se molda no quadro do movimento neoclássico da primeira metade do século, servido aqui por uma linguagem que substitui o gasto funcionalismo tonal pela escrita modal, em consonância com o exemplo dos grandes polifonistas portugueses do século XVII. Esse impulso partiu de Luís de Freitas Branco (1890-1955), que, além de poemas sinfônicos de sentido programático (*Paraísos Artificiais,* 1912, *Vathek,* 1913, onde pela primeira vez em Portugal se emprega a totalidade da escala cromática, *Solemnia Verbis,* 1951, etc.), é autor de quatro importantes sinfonias (em fá maior, 1924; em si bemol menor, 1926; em mi menor, 1943, e em ré maior, 1952), na última das quais cita textualmente o tema do Kyrie da Missa I *(Lux et origo)* gregoriana. Nessa esteira seguiu-o o seu discípulo Joly Braga Santos (n. 1924), a mais afirmativa vocação de sinfonista da música portuguesa contemporânea. Escreveu até à data seis sinfonias (n.º 1, em ré menor, 1947; n.º 2, em si menor, 1948; n.º 3, em dó maior, 1949; n.º 4, em mi menor, 1950; n.º 5, *«Virtus Lusitaniae»,* 1966; n.º 6, 1972), enveredando nas duas derradeiras por um cromatismo alargado, que o afasta do franco neomodalismo das primeiras e o aproxima das correntes atuais.

Nesta breve súmula há que apontar ainda as duas *Sinfonias Breves* (1959 e 1960), em que o serialismo dodecafônico é praticado por Álvaro Cassuto (n. 1938), que não voltou a tentar a forma. Escrita segundo o processo da «simetria sonora», de invenção do autor, uma Sinfonia de 1980, do compositor portuense Fernando Corrêa de Oliveira (n. 1921), é a última realização do gênero em Portugal. □

Obras representativas

Capítulo 37

Três obras sinfônicas

«Música para Um Jardim», de Rodrigo

A produção sinfônica de Joaquín Rodrigo, bem como a de grande parte dos seus compatriotas, nutre-se de composições que revelam inclinação nacionalista e mediterrânica, que fazem da paisagem, do clima, de uma fugaz impressão ou de uma cena motivo de uma composição. Assim, ao lado do conteúdo claramente pictórico do célebre *Concerto de Aranjuez* (1939) ou do *Concerto de Estio* (1943), a *Música para Um Jardim* (1935) pretende introduzir o ouvinte no clima mutável das quatro estações, tantas vezes fonte de inspiração para os músicos do passado. Esta obra, inicialmente escrita para piano, foi mais tarde orquestrada e dotada de um prelúdio e um poslúdio; estruturada em seis andamentos, tem um denominador comum: a descrição por meio do som de impressões captadas através de outros sentidos, atividade que tem origem nos impressionistas franceses dos princípios do século. Para isso, o compositor recorre à inteligente utilização da diversidade tímbrica e joga com temas melódicos de inspiração popular, criando o efeito descritivo e evocador desejado. Se bem que plenamente tonal, a linguagem musical produz deste modo um impacto totalmente moderno.

O prelúdio surpreende o ouvinte com a sua estrondosa chamada, depois substituída por um aquático jogo de harpas e violinos, que não tardam a dar lugar à primeira *berceuse* — o «Outono» —, apresentada por um corne-inglês e um oboé, que entoam um canto lamentoso, enquanto as cordas baixas, em *pianissimo*, lhes dá suporte. Pinceladas da harpa e até dos sinos contribuem para criar a paisagem outonal, enquanto o tema reaparece uma e outra vez. A «Berceuse de Inverno» também é introduzida pelo corne-inglês, que desta vez joga com o clarinete, enquanto os violinos e a harpa, de uma maneira obstinada, fazem de elo de ligação entre o primeiro aparecimento do tema e os seguintes.

Um motivo mais alegre, a cargo da trombeta — de nítida inspiração popular —, introduz a «Berceuse da Primavera», enquanto a trompa exerce suas funções contrapontísticas.

Sobre o mesmo ritmo gracioso, os mais diversos instrumentos vão bordando o tema, que acaba nos violinos, repetido na tessitura alta. Sem solução de continuidade, aparece a «Berceuse do Verão», confiada ao clarinete baixo, que retoma, *rallentando*, o tema anterior, desenvolvido a diferentes níveis.

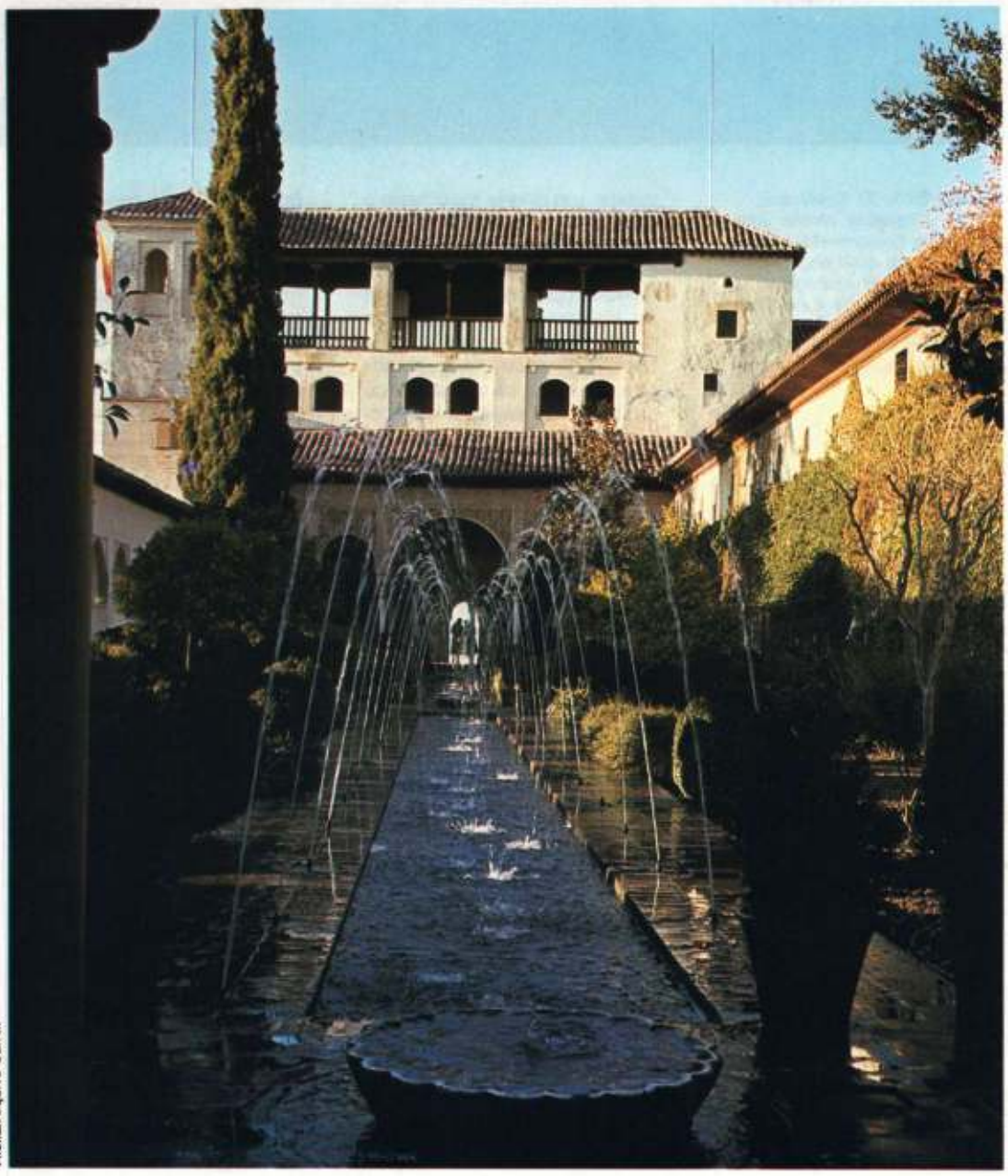
Pinceladas de harpas e cordas criam, por momentos, um efeito impressionista, como que de pó suspenso no ar, enquanto o tema é retomado e desenvolvido pelos violinos e flautas.

A parcimônia deste andamento conduz ao poslúdio, no qual reaparece o tema da primavera, misturado fugazmente com os outros temas da obra.

«Sinfonia Sevilhana», op. 23, de Turina

Escrita em 1920, a *Sinfonia Sevilhana* (única obra de Turina que ostenta a designação precisa de sinfonia) foi galardoada no Grande Casino de San Sebastián, juntamente com obras de Conrado del Campo e Joaquín Zamacois, e estreada a 11 de setembro do mesmo ano. Tal como aconteceu em obras anteriores e posteriores — e como sucedia em geral com os autores con-

A Música para Um Jardim, *de Rodrigo, mantém-se dentro do caráter descritivo que predomina na sua obra sinfônica e evoca paisagens claramente mediterrânicas, como a que se reproduz nesta fotografia dos jardins do Generalife (Granada).*



Vilella/Arquivo Salvat

Salmer

Na sua Sinfonia Sevilhana, *Turina conseguiu recriar uma atmosfera tipicamente andaluza, na qual palpitam os ambientes e as paisagens próprios da cidade e do meio onde se insere, como em* A Feira de Sevilha *(em cima), quadro de Cortés Aguilar.*

temporâneos—, a obra foi também objeto de uma leitura pianística que, neste caso, desmerece do original. Aos 38 anos, o autor pretendeu, tanto nesta obra como nas *Danças Fantásticas,* escritas no ano anterior, compor uma música sevilhana de textura muito diferente da que se costumava considerar como tal nas celebrações populares. Tirando partido da temática popular, conseguiu escrever uma partitura de alcance internacional muito afastado do pitoresco, mas, apesar de tudo, plenamente imbuída das idéias nacionalistas. Por isso, os três andamentos em que se divide esta sinfonia apresentam indicações que não têm já nada a ver com o *tempo,* mas sim com a paisagem que pretendem pintar.

O primeiro deles, «Panorama», com um característico jogo de ritmos binário e ternário, consta de dois temas principais: um *chotis* madrileno e um tema andaluz. A exposição de ambos os temas não corresponde aos princípios formais da sonata —embora se conserve o princípio de repetição—, mas incide numa exposição linear na qual, por cima de tudo, se realça o jogo tímbrico, de aspecto impressionista e brilhante. Nele, Turina utilizou amplamente as possibilidades da escrita tonal.

Após um final contundente, o segundo andamento, «Pelo rio Guadalquivir», inicia-se com um evocador solo de violino, ao qual se juntam a harpa e, mais tarde, as cordas e o oboé, a fim de criar o ambiente aquático tão caro aos compositores impressionistas. Um longo solo do corne-inglês, a que as cordas dão suporte lírico, apresenta uma *petenera,* que é o tema principal do andamento, após a qual um breve parêntese de aspecto informal impõe uma pausa de respiração. Volta a aparecer a *petenera,* que será finalmente retomada por toda a orquestra. Seguidamente, um motivo de *sevilhana* conduzirá o andamento a seu final.

Contrastando abertamente com o clima do andamento anterior, o terceiro andamento, «Festa de São João de Aznalfarache», é introduzido com uma orgia orquestral de clima festivo, exaltado e até frenético, e no qual se salienta, sobre os restantes, um ritmo andaluz. A página é de grande efeito, pelo inteligente ensamblamento de temas populares confiados às diferentes partes da orquestra. Um largo parêntese *Andante,* com uma acentuada participação das madeiras e cordas, em que se utiliza muito livremente o ritmo do sapateado e do *garrotín,* dá lugar à recuperação do clima festivo inicial para concluir a sinfonia, de que se desprende em todos os aspectos uma elegante originalidade, não obstante a evidência das suas fontes de inspiração.

1.ª Sinfonia, de Gerhard

Aluno de Pedrell, Granados e Schönberg, Gerhard converteu-se num dos autores mais abertos às novas orientações atonais da Escola de Viena. Juntamente com Martinů, Prokofief e uma longa série de compositores de diferentes países, Gerhard viu sua atividade criativa misturada com o descalabro moral que o exílio representa. Por esta razão, sua obra e sua autoridade sobre seus contemporâneos e seus possíveis discípulos influíram noutras latitudes. Com sua orientação europeísta, Gerhard foi mais além dos pressupostos nacionalistas próprios da maior parte dos compositores espanhóis do seu tempo. Tanto a escrita dodecafônica como o jogo instrumental e o rico e variado mosaico rítmico são fruto desta orientação.

Apesar do que tem de vanguardista a linguagem da sua 1.ª Sinfonia, escrita entre 1952 e 1953, esta estrutura-se, segundo o esquema tradicional, em partes de *tempo* diferente: o primeiro andamento, um *Allegro animato,* conta com um contrastante jogo tímbrico e expressivo que lhe dá variedade e intensidade. O segundo, *Adagio,* é introduzido por notas mantidas no mais alto das suas tessituras por flautas e violinos, enquanto as madeiras vão executando pungentes desenhos entrecortados e entretecidos. Finalmente, o terceiro, *Allegro spiritoso,* começa com uma explosão sonora e um ritmo ondulante que vai crescendo e ao qual se vão juntando alternativamente os diferentes blocos orquestrais; nele podemos intuir uma distante mas firme tendência para os métodos tonais, que coincidem com a versatilidade com que o compositor desenvolveu sempre os esquemas dodecafônicos. ■

Capítulo 38

O sinfonismo no Norte da Europa

A civilização ocidental nasceu no cálido clima mediterrânico e penetrou lentamente nas mais inóspitas terras nórdicas. A música floresceu em Roma e em Viena muito antes de em Estocolmo ou Helsinque; por conseguinte, não é de estranhar que a sinfonia se desenvolvesse tardiamente na Escandinávia. É certo que, em épocas recuadas, existiram sinfonistas como Joseph Martín Kraus (1756-1792) ou Franz Berwald (1796-1868); mas as grandes sinfonias nórdicas são um fenômeno do século XX.

Finlândia e Dinamarca

A obra do finlandês Jean Sibelius (1865-1957) e a do dinamarquês Carl Nielsen (1865-1931) desenvolveram-se simultaneamente: a 1.ª Sinfonia de Nielsen e o *Kullervo* d Sibelius datam de 1892; a 6.ª de Nielsen, intitulada *Sin fonia Semplice,* é de 1925, e o primeiro andamento d 7.ª Sinfonia de Sibelius foi composto um ano antes.

As raízes de Nielsen são dinamarquesas e, ao mesm tempo, européias. Há na sua música uma linguagem ch que se adapta às qualidades próprias do caráter dinamar quês, que as canções folclóricas tão bem refletem. O se modo de expressão musical, basicamente diatônico, est profundamente enraizado nas tradições. Mas, ao mesm tempo, tem muito de Brahms, Dvořák e Svendsen. Con quanto a sua 1.ª Sinfonia, uma obra cheia de generosi dade de sentimentos e de frescura de idéias, esteja ainda pejada de titubeios (uma debilidade que nunca se encon trará numa sinfonia de Sibelius), apresenta, em contrapar tida, uma audaz concepção do problema da armação da clave: começa em sol menor e termina em dó maior. A 2.ª Sinfonia, subintitulada *«Os Quatro Temperamentos»*, mostra já uma concentração muito superior. A influência de Brahms ainda é visível, da mesma maneira que a de Tchaikovsky pode ser identificada na 2.ª Sinfonia de Si belius, escrita no mesmo ano; no entanto, mostra a mesma liberdade em relação à tonalidade: começa em s menor, em tom colérico, e termina num intimista lá maior, cheio de otimismo.

Até este momento, os dois grandes músicos nórdicos seguiram rumos semelhantes, estreitamente ligados por

Arquivo Salvat

Este belo retrato a óleo reproduz o rosto de Jean Sibelius em plena juventude. Pilar básico do sinfonismo escandinavo, o grande autor finlandês exerceu uma forte influência sobre a arte musical nórdica e, de forma mais ampla, sobre toda a música européia do século XX.

uma tradição comum. Em Sibelius, de resto, havia uma preocupação muito mais profunda pelas riquezas da mitologia finlandesa, que estava em pleno processo de redescobrimento, e uma penetração mais funda nos ritmos da linguagem finlandesa. Contudo, nem por isso sua relação com a tradição de Beethoven e da Escola de Viena, com seus contemporâneos escandinavos mais preeminentes (Grieg e Svendsen) e com Tchaikovski, era menos profunda, e seu sentido da forma estava até mais intensamente desenvolvido. Depois de cada um destes dois músicos ter escrito a sua 2.ª Sinfonia, os caminhos seguidos foram totalmente diferentes. Na sua 3.ª Sinfonia, Sibelius recorreu a uma expressividade sonora muito mais pura e a um estilo muito mais clássico, inteiramente afastado das modas e simpatias predominantes na época. Sua linguagem alcançara já seu máximo poder expressivo dentro da inflexível disciplina a que ele próprio a submetia; ao contrário dos seus contemporâneos, Sibelius não procurou texturas dramáticas de grande densidade e não usou uma escrita orquestral rica e opulenta. Na sua 4.ª Sinfonia, uma obra sombria, indagadora, atravessada pela idéia da morte, como também, embora de forma muito distinta, a 9.ª de Mahler, sua linguagem foi reduzida ao essencial.

A distância que Sibelius percorreu desde a 2.ª à 4.ª Sinfonias foi infinitamente mais ampla do que a que Nielsen andou no mesmo período. A 3.ª Sinfonia do músico dinamarquês começa onde terminara a 2.ª Sinfonia, se bem que seus horizontes espirituais se tivessem ampliado consideravelmente. A 4.ª Sinfonia, intitulada *«A Inextinguível»*, escrita em 1916, enquanto Sibelius lutava com sua 5.ª Sinfonia, assinala uma clara divisão na arte de Nielsen. A gentil e sorridente paisagem dinamarquesa, que o andamento lento da 3.ª Sinfonia tão liricamente desenhava, dá lugar a um panorama cheio de violentos contrastes.

Melodias como a do segundo tema do primeiro andamento combinam-se com violentas explosões, como a do final, e há, no terceiro andamento, um descarnado contraponto, de escrita extraordinariamente intensa, onde as cordas devem soar «como uma águia cavalgando no vento», segundo o próprio Nielsen anotou. A desintegração da ordem mundial do período anterior à guerra européia e a febre destruidora desencadeada durante o holocausto de 1914-1918 causaram uma profunda impressão no compositor, e isso manifesta-se nas suas 5.ª e 6.ª Sinfonias. Sibelius, em contrapartida, continuou arando um sulco solitário e suas últimas sinfonias situam-se inteiramente fora do tempo. A 6.ª Sinfonia, por exemplo, está tão afastada do sopro heróico da 5.ª como da majestade épica e severa da 7.ª

Influência da obra de Sibelius

A influência da personalidade de Sibelius foi muito grande. Muitos dos compositores que o seguiram, como Leevi Madetoja e Erkki Melartin, demonstraram estar em alguma medida intoxicados pela linguagem musical do mestre. Esta influência propagou-se fora dos limites da Finlândia e chegou a compositores como Mars-Erik Larsson e Dag Wirén, na Suécia, e William Walton, na Inglaterra. Alguns, em contrapartida, reagiram, procurando ignorar aquele exemplo e voltando-se para modelos estrangeiros: Uuno Klami, um discípulo de Ravel, bebeu influências na música francesa, e as obras de Aare Merikanto recordam com freqüência Janáček. Nenhum destes últimos foi sinfonista. Em compensação, Madetoja escreveu três sinfonias e Melartin sete.

Nas gerações mais recentes pode encontrar-se uma amplitude de preferências e uma variedade de estilos tão ampla como se poderia encontrar em qualquer país ocidental. Joonas Kokkonen (n. 1921) é um dos sinfonistas mais importantes; as suas agudas e inteligentes partituras, compostas com refinada arte, combinam elementos neoclássicos e cosmopolitas com um olhar introspectivo de uma grande intensidade. Herdou um pouco o sentido da forma de Sibelius e compôs cinco vibrantes sinfonias. Também Aulis Sallinen (n. 1935) compôs cinco sinfonias, de caráter inteiramente tonal e de poderosa atmosfera.

Algumas passagens da sua 3.ª Sinfonia evocam o

Tate Gallery/Arquivo Salvat

Nielsen, mais cosmopolita do que Sibelius, não se preocupou excessivamente em procurar sua inspiração na música popular e nos mitos da tradição dinamarquesa, mas sua obra reflete fortemente os contrastes próprios da paisagem da Dinamarca. Na música de Nielsen vivem tanto a serena e luminosa campina como as violentas turbulências marinhas, evocadas neste quadro do pintor expressionista Emil Nolde, que tem como título O Mar.

mundo desolado da East Anglia, de Britten, ou anunciam a música da *Tempestade,* de Sibelius, que lhe é posterior.

Influência da obra de Nielsen

Nielsen, por seu turno, dominou a música dinarmarquesa de maneira que muito poucos dos seus compatriotas mais jovens conseguiram escapar à sua influência. Rued Langaard (1893-1952) constitui, talvez, a única exceção significativa; foi uma figura independente, cujas dezesseis sinfonias abarcaram uma grande variedade de estilos, que vai desde um neo-schumannianismo até uma modernidade *naïve.* Sua *Música das Esferas* (1918) combina meios expressivos tradicionais com técnicas de vanguarda e há uma parte para piano que é tocada diretamente nas cordas. Vagn Holmboe (n. 1909) e Niels Viggo Bentzon (n. 1919) foram dos primeiros a assimilar a influência de Nielsen, que juntaram à de Hindemith ou Stravinsky. Holmboe demonstrou possuir um estilo mais consistente, e o mundo de sentimentos que explora é tão disciplinado e contido como os meios expressivos que escolhe.

Há nas suas doze sinfonias (1935-1982) um inexorável sentido de avanço em direção ao futuro e uma grande coerência orgânica. A música que escreve para os instrumentos de sopro tem uma peculiar qualidade luminosa que reflete a cativante luz das latitudes nórdicas e que se encontra também em algumas das treze sinfonias de Bentzon, cuja música, embora não tenha a consistência estilística da de Holmboe, nem o seu grau de concentração, possui uma imaginação consideravelmente fértil e de real poder criativo. Suas 3.ª, 4.ª e 7.ª Sinfonias são especialmente vigorosas e mostram os recursos do autor no emprego das metamorfoses temáticas.

Suécia

Na Suécia, a geração que se seguiu a Alfvén e Atterberg reagiu contra a luxuosa opulência orquestral e a inspiração de raízes folclóricas das sinfonias e poemas sinfônicos daqueles e voltou-se para o Continente em busca de estímulos. A figura mais influente do período entre as duas guerras foi Hilding Rosenberg (n. 1892). Além da inevitável influência de Sibelius e Nielsen, Rosenberg sofreu, na década de 20, a de Honegger, Hindemith e Schönberg. Escreveu oito sinfonias, duas delas corais e baseadas em textos bíblicos. Dag Wirén (n. 1905), que sofreu a influência de Sibelius e Nielsen, escreveu uma música cheia de personalidade e colorido, estimulantemente nórdica. Karl Birger Blomdahl (1916-1968) é o mais importante dos discípulos de Rosenberg. Nos seus melhores trabalhos, por exemplo, na 3.ª Sinfonia, «Facetas», sua música revela uma imaginação obscura e poderosa e uma linguagem que corresponde a Hindemith, Bartók e à escola serial. Por seu turno, Allan Petterson (1911-1980), cujas treze sinfonias são mais fortes em atmosfera do que em real substância e concentração, representou um tradicionalismo mais conservador.

Noruega

Talvez o mais audaz, e certamente o mais original, dos compositores noruegueses seja Harald Saeverud (n. 1897), cujas sinfonias do tempo da guerra e a música de cena que escreveu para *Peer Gynt*, já no pós-guerra, lhe valeram um amplo reconhecimento. Seu estilo melódico é simples, aforístico e vital; os ritmos são robustos e a harmonia diatônica, austera. Sua música é muito particular e diferenciada.

A solitária, e em alguns aspectos fascinante, personalidade de Fartein Valen (1887-1952) iniciou uma reação contra a herança folclórica que inspirara as sinfonias de Jensen, Kielland e outros. Na década de 20, desenvolveu uma espécie de estilo de doze notas de sua própria invenção que teve êxito, o que se revela notável se se considerar o isolamento em que decorreu seu trabalho. Obras como *O Cemitério Marinho* (1933) e o Concerto de violino (1940) têm uma qualidade quase luminosa e um poderoso sentido da Natureza, talvez devido aos seus anos juvenis passados em Madagáscar e à sua existência solitária na pequena aldeia norueguesa de Valevåg. Ainda que tenha composto cinco sinfonias, foi no poema sinfônico que conseguiu o máximo poder de evocação e sua plena eficácia. □

Embaixo: vista da cidade de Trondheim. A curiosa arquitetura das povoações deste país conjuga-se com o ambiente natural, tão belo como inconfundível. Perante paisagens semelhantes, não é estranho que a música dos sinfonistas noruegueses mais importantes — como Kielland, Ludvig Jensen, Harald Saeverud ou Fartein Valen — seja também intransferível e evoque a fria aragem das terras setentrionais e a graça da sua Natureza.

Firo Foto

Capítulo 39

Análise de duas sinfonias nórdicas

5.ª Sinfonia em mi bemol, op. 82, de Sibelius

Sibelius demonstrou, mesmo nas suas primeiras sinfonias, que possuía um sentido da forma altamente desenvolvido. Mas, uma vez que renunciou ao nacionalismo que anima suas duas primeiras sinfonias e seus concertos de violino, as restantes obras sinfônicas evidenciam uma dinâmica e sempre renovada incidência na estrutura musical. A 5.ª Sinfonia, em mi bemol, op. 82, é o seu trabalho mais original do ponto de vista da forma, com a possível exceção da 7.ª Pelo que sabemos, causou a Sibelius mais problemas do que qualquer outra das suas obras; ele próprio fez referência a uma nova sinfonia num apontamento do seu diário, datado de ano tão recuado como 1912. Foi interpretada pela primeira vez em 1915, por ocasião do qüinquagésimo aniversário do compositor; estava, então, dividida em quatro andamentos. Sibelius não se sentiu satisfeito e retirou-a, a fim de a rever. Uma segunda versão, em que o primeiro e o segundo andamentos apareciam fundidos, continuou a deixá-lo insatisfeito, e voltou a retirá-la em 1916, planejando já outra revisão para que seu cunhado, Armas Järnefelt, a dirigisse em Estocolmo, em 1917. De qualquer modo, a partitura revista não ficou pronta senão em 1919.

O primeiro andamento, tal como ficou estruturado após a última revisão, é um trecho sinfônico bastante inabitual, que combina traços de um primeiro andamento tradicional e de um *scherzo*. Vaughan Williams disse, uma vez, que Sibelius tinha a capacidade de fazer que até um simples acorde de dó maior soasse como se fosse da sua exclusiva invenção. O acorde lá bemol, mi bemol, fá, sol, que ele tornou seu e intransferível no começo de carreira, ao utilizá-lo na primeira das suas *Quatro Lendas*, op. 22, abria tanto o primeiro como o segundo andamentos desta sinfonia na versão de 1915; erro óbvio, que em breve foi sanado. Na sua forma definitiva, o andamento apresenta uma dupla exposição: as idéias dominantes são expostas e imediatamente repetidas. Na primeira exposição movem-se da tonalidade inicial ou tônica para sol maior e na segunda regressam de sol a mi bemol. Há quatro idéias temáticas básicas: primeira, o tema inicial, apresentado pelos instrumentos de sopro; segunda, um típico motivo de Sibelius, que se ouve nas madeiras e nos instrumentos de sopro; estas e, por último, uma agitada idéia exposta na tonalidade de sol. Depois destes temas terem sido escutados outra vez, há um breve desenvolvimento. Não deve surpreender que este seja o trecho menos alterado em relação à primeira versão; mesmo se se ouvir pela primeira vez, esta música atinge-nos com a força inconfundível da real inspiração. Dir-se-ia que traduz, em termos musicais, a anotação que Sibelius fizera no seu diário, em outubro de 1914, a propósito desta mesma sinfonia: «Meu coração canta, cheio de tristeza, e as sombras estendem-se.»

Quando as idéias iniciais aparecem em si maior, entramos na segunda metade *(Scherzo)*.

Apesar do seu anterior caráter de andamento independente, esta parte funde-se perfeitamente com a que a precede, devido a uma profunda identidade de sentimentos e de essência. Há uma grande viragem para mi bemol e o segundo tema aparece neste tom, o que nos permite comprovar que a forma-sonata não se perdeu totalmente de vista.

Segue-se uma coda brilhante, que Sibelius ampliou na segunda revisão da obra.

O segundo andamento é, por contraste, muito simples. Toma a forma de um tema com variações, de caráter luminoso e bucólico, se bem que ameaçado ocasionalmente por grandes nuvens. O Final é um dos mais estimulantes e excitantes, mesmo fisicamente, que Sibelius escreveu. Tem uma tremenda pujança e um uso pessoalíssimo e magistral do pedal em *ostinato*. Um caráter épico e heróico percorre todo o andamento. Formalmente, foi descrito como uma espécie de rondó, no qual sobressaem o trecho inicial das cordas e o célebre tema da trompa, que foi comparado ao deus Thor brandindo seu martelo.

5.ª Sinfonia, op. 50, de Nielsen

A 5.ª Sinfonia de Nielsen foi estreada em Copenhague, em janeiro de 1922. Embora a Primeira Guerra Mundial não tenha alcançado os países escandinavos, o encarniçamento da matança e a insensatez de tanta destruição e tanto sofrimento causaram um impacto decisivo na imaginação de Nielsen. Ficou claro para ele que a vida jamais voltaria a ser igual. Sua música adquiriu duas idéias temáticas podem ser consideradas em conjunto como um primeiro grupo; terceira, um importante tema, exposto também pelas madeiras e os instrumentos de sopro, que faz as vezes de segundo tema e que é anunciado pela primeira entrada das cordas;

Enguerand

A fotografia acima é a do diretor americano Lorin Maazel, que gravou com a Filarmônica de Viena todas as sinfonias de Sibelius.
Sua inspirada versão da 5.ª revela os mais sutis matizes desta difícil partitura e foi altamente elogiada pelo público de todo o mundo.

um novo aspecto, os contornos endureceram-se, as harmonias tornaram-se menos ricas, e ganhou em complexidade e profundidade.

A Sereiazinha, *o monumento mais claramente identificado com Copenhague. Foi nesta cidade que Carl Nielsen estreou sua 5.ª Sinfonia. Não obstante seu caráter universal, a obra apresenta um típico colorido nórdico.*

Esta obra divide-se em dois únicos andamentos, muito diferentes um do outro. O compositor inglês Robert Simpson diz que «estamos perante um conflito em que os instintos de progresso e de construção do homem são confrontados com outros elementos que lhes mostram indiferença e até hostilidade».

Nielsen pensou que podia refletir melhor esse combate numa obra em dois andamentos; o primeiro, para refletir o cerne do conflito em si e o segundo como final capaz de fazer surgir das cinzas uma fonte de energia regeneradora.

O primeiro andamento está dividido em três planos tonais: o primeiro em fá, o segundo em dó e o terceiro em sol. O começo cria uma atmosfera de cativante mistério e é inevitável a tentação de nos referirmos a esta música em termos astronômicos. As ondulantes terceiras dos violinos foram comparadas às ondas de um sismógrafo que reage perante longínquos cataclismos e terremotos, e que, depois, passado já o tumulto, reassume seu cotidiano aspecto rotineiro e calmo. Esta música universal não deixa de evocar, no entanto, as zonas nórdicas.

A firme linha melódica dos violinos reflete a fria névoa da manhã.

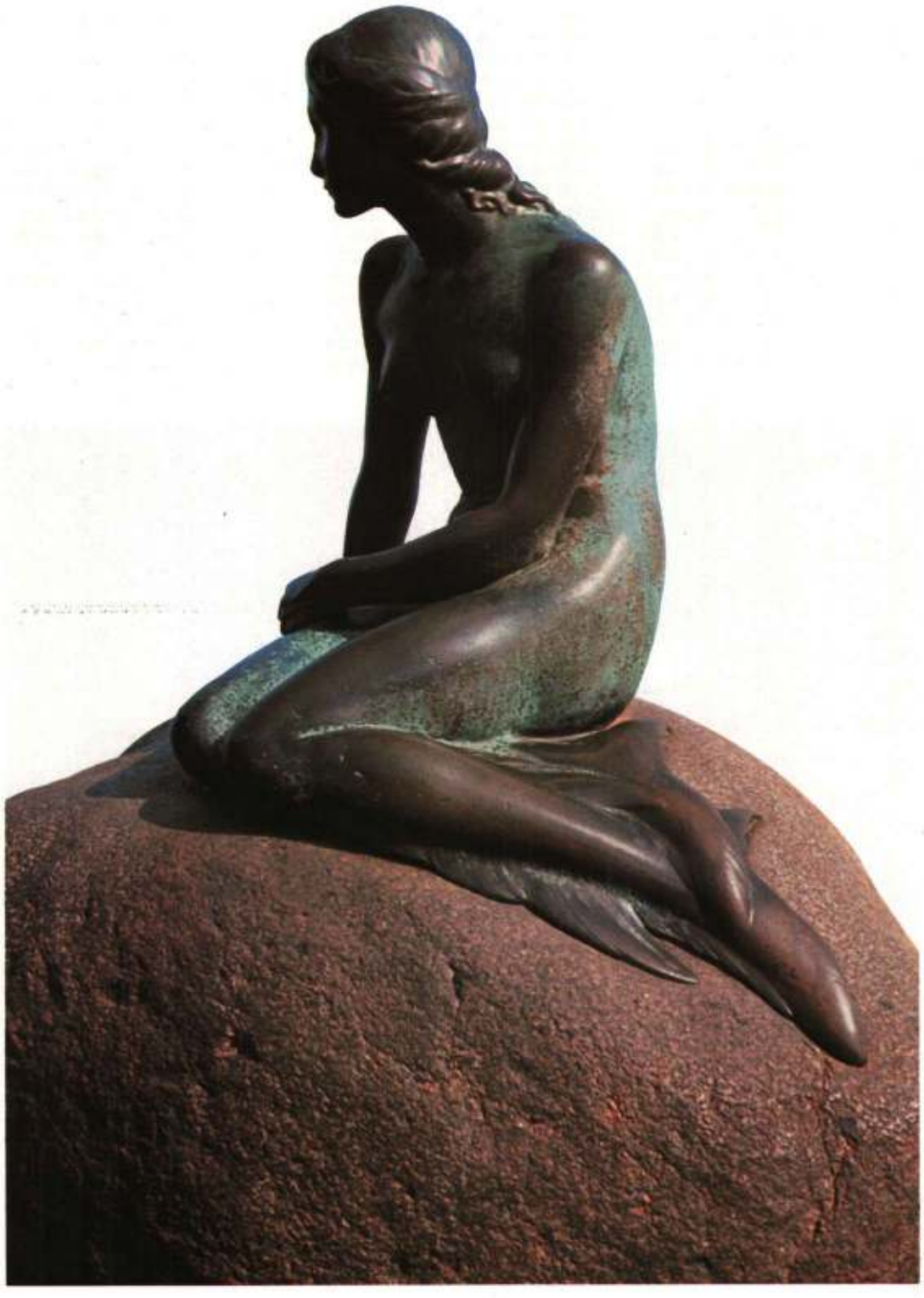
A entrada do timbale desencadeia os elementos destrutivos do drama. As gráceis terceiras das violetas transformam-se numa espécie de marcha em *retardando,* que o *ostinato* se encarrega de sublinhar.

Ouvem-se gritos frenéticos do clarinete, a textura musical torna-se mais complexa e a tensão cresce continuamente.

Depois do clímax, violoncelos e contrabaixos sustentam uma pedal de dó sobre a qual, plena de desolação espiritual, se regressa à modalidade e a algumas das idéias do começo. Surge então, sobre estas formas glaciais, um maravilhoso tema em sol maior, amplo e generoso, que de repente é atacado por alguns dos elementos destrutivos.

O timbale bate, como se procurasse impedir a todo custo o progresso daquele tema. Nielsen exorta o intérprete a improvisar. Na partitura indicou: «Como se quisesse impedir o discurso da orquestra.» Quando, por fim, o tumulto decresce, pode ouvir-se um aflito clarinete, que chora a desolação imperante em toda parte e o duro preço do triunfo. Esta é, seguramente, uma das mais cativantes e poéticas codas sinfônicas que jamais se compuseram.

O Final está escrito no mais vigoroso e estimulante estilo de Nielsen; uma explosão de reprimida energia surge das cinzas do primeiro andamento. O trecho, na sua totalidade, foi comparado com a Grande Fuga ou a Sonata *«Hammerklavier»,* de Beethoven, embora não tenha caráter fugado. A sua estrutura contém, no entanto, duas fugas: uma rápida e outra lenta, ligadas entre si pela mesma substância temática. Todo andamento complementa magnificamente o poder e a eloqüência do primeiro. O emprego da tonalidade é típico (começa em si maior e termina em mi bemol); isto e a sutileza da intenção tornam-no tão original e brilhante como o primeiro. ■



Arquivo Salvat

Bulloz

O Concerto

Capítulo 40

O concerto de cravo

Entre 1720 e 1780, as formas e os gêneros musicais sofreram uma autêntica aluvião de inovações. Isso foi indício, por um lado, do esgotamento do Barroco, pontificado por Vivaldi, Händel, Domenico Scarlatti e Johann Sebastian Bach, e, por outro, do aparecimento, paulatino mas firme, de um novo estilo no qual teria excepcional importância o culto da forma ao serviço da melodia cantável, de inspiração operática. Nesses sessenta anos, conviveram os compositores apegados ainda aos esquemas contrapontísticos barrocos com aqueles que se inclinavam para a nova ordem, chamada «galante», por estar ao serviço das grandes e faustosas cortes de Versalhes, Londres, Lisboa, Madrid, etc.

Esta época de transição influiu no trabalho de muitos dos compositores da altura, que escreveram obras ambíguas, situadas numa posição intermédia entre um estilo e o outro; por extensão, incidiu também nos gêneros musicais. A partir de 1750, e sobretudo devido ao impulso dado, de Mannheim, pelos Stamitz (Johann e Carl), alguns gêneros, como a sinfonia, definiram-se e ficaram estabelecidos; em contrapartida, outros, como o concerto para solistas, mostravam ainda vacilações quanto à escolha do seu caráter definitivo.

Falar, portanto, do concerto de cravo, que deu os seus melhores frutos nos anos que apontamos, obriga a insistir na ambigüidade que rodeia todas e cada uma das obras dedicadas a este instrumento. Oscilam sempre entre a forma antiga e a acadêmica, consagrada nos finais deste período e que culminará com as obras de maturidade de Haydn, Mozart e dos compositores do século XIX.

O cravo teve, em comparação com os restantes instrumentos de tecla da época barroca (o órgão nas suas diversas formas, o clavicórdio, o virginal inglês ou a espineta), um papel muito concreto: era o instrumento didático por excelência, habitual nos lares aristocráticos e apto para toda a espécie de improvisações e experiências cromáticas, bem como o mais apropriado para acompanhar o canto.

Ao longo dos séculos XVI e XVII, encontramos abundante produção de câmara para cravo; trata-se de suítes, primitivas sonatas e outras obras de caráter menor destinadas à fruição da intimidade musical. São peças totalmente afastadas das manifestações instrumentais das orquestras barrocas. Nestas, os instrumentos de cordas e sopro rivalizavam em intensidade sonora e virtuosismo e mantinham o cravo relegado ao papel de acompanhante e suporte da tonalidade. Dada a sua capacidade contrapontística, o cravo tornou-se indispensável no desenvolvimento dos espetáculos operáticos barrocos, aos quais emprestava sua discrição sonora, como acompanhante dos recitativos «secos», e seu padrão temperamental, nos conjuntos orquestrais. O baixo contínuo converteu-se, assim, numa característica perene das obras orquestrais e vocais barrocas, nas quais o cravo exercia sempre um papel subalterno, nunca virtuosístico.

As primeiras experiências de um sistema que dotasse o cravo de maior potência sonora ascendem a 1708 e devem-se a Bartolomeo Cristofori. Não foram, no entanto, levadas em consideração, já que naquele momento a composição musical se orientava para o culto dos gêneros vocais (oratório e ópera) e mantinha em segundo plano a música puramente instrumental, que sofria as sequelas do seu excessivo servilismo perante a dança. Apesar disso, um novo instrumento, o pianoforte, ir-se-ia impondo, lenta mas firmemente, ao longo destes anos, enquanto o cravo tentaria desligar-se da sua própria tradição de simples instrumento acompanhante.

Arquivo Salvat

O «estilo galante» forjou-se no ambiente das cortes européias e foi cultivado sobretudo em Viena. A imperatriz Maria Teresa, à esquerda com o delfim, num retrato de Nicolas Mignard, foi um dos «déspotas iluminados» da sua época e promoveu o desenvolvimento das expressões artísticas.

A contribuição do «concerto grosso»

Uma das primeiras manifestações modernas da música instrumental foi o gênero baseado na contraposição de dois blocos de instrumentos. De um lado colocava-se um conjunto orquestral denominado *ripieno,* constituído por número reduzido de instrumentistas e que integrava os professores que ainda não estavam habilitados a atuar a solo; do outro lado situavam-se os solistas virtuoses, que podiam oferecer novidades interpretativas: era o *concertino,* geralmente confiado aos instrumentos solistas da época: flautas, violinos, oboés e, esporadicamente, algum outro.

Neste jogo de oposição musical, que encontra o seu maior expoente em Corelli, o cravo continuava mantendo o seu papel de concertador; sentado a ele, o compositor costumava dirigir o conjunto e o seu trabalho reduzia-se a ir desenrolando acordes que mantivessem o compasso e a afinação dos instrumentos de corda. Nesta tarefa era ajudado por um instrumento de cordas baixo, como a *viola da gamba* ou o violoncelo. Esta distribuição instrumental é a que podemos encontrar nos *concerti grossi* de Corelli, bem como nos de Vivaldi, Händel e até nos de Johann Sebastian Bach.

O *Cantor* de Lípsia introduziu a favor do cravo algumas novidades que seriam decisivas para a evolução do gênero concertístico; nos seus *Concertos Brandeburgueses,* escritos entre 1711 e 1720, este instrumento, mesmo no seu trabalho de acompanhante contínuo, adquire, em certos momentos, maior relevo, sobretudo nos andamentos intermédios. No Concerto n.º 3, em sol maior, a partitura era deixada ao arbítrio do cravista, que improvisava algumas passagens de acordo com os outros temas do concerto. Este maior relevo assume especial expressão no Concerto n.º 5, em ré maior, escrito para um *concertino* formado por flauta, violino e cravo. Este último acumula, ao mesmo tempo, o papel de contínuo nos *tutti* e nos *soli* e de solista em alguns breves mas significativos trechos. Apesar disso, é ainda evidente a sujeição interpretativa do cravo, reduzido a executar episódios que ostentavam a marca da improvisação: escalas, arpejos e ornamentações reiterativas, que tão gratas eram aos ouvintes barrocos.

O termo «concerto» designou originariamente a conjunção ou concertação do som de dois ou mais instrumentos. Um deles era quase sempre o cravo, que foi adquirindo caráter obrigatório de referência harmônica.
O quadro de Ticiano que se reproduz embaixo mostra um serão musical do século XVI e intitula-se O Concerto.

Archiv für Kunst und Geschichte

Os concertos de cravo de Johann Sebastian Bach

No entanto, o caminho estava aberto e a ele regressou o próprio Bach. A maior parte dos seus quatorze concertos com um, dois, três ou quatro cravos são adaptações de obras próprias ou alheias. Isto deveu-se, em boa parte, à necessidade que o compositor tinha de dispor de material musical para seus serões familiares. Além de terem sido indiretamente a origem do concerto de cravo, o interesse destas transcrições reside no fato de se conhecerem quase todas as obras na sua versão original, o que permite avaliar melhor o trabalho de Bach neste campo. No Concerto em ré maior, BWV 1054, por exemplo, transcrito do célebre Concerto de violino, BWV 1042, as diferentes possibilidades dos instrumentos solistas são levadas a altos níveis expressivos. Os acentuados contrastes de som e a dicção cantável do violino dão lugar ao contraponto entre as linhas melódicas executadas por ambas as mãos e a uma nova concepção de virtuosismo. O mesmo efeito pode observar-se no Concerto em ré menor, BWV 1052, o mais conhecido dos seus concertos de cravo, em que os temas procedem de várias cantatas religiosas.

Não obstante o apreço que Bach tinha pelos instrumentos de tecla, a composição de concertos de dois, três ou quatro cravos não representa uma achega técnica mais profunda do que a realizada com os concertos de um só cravo. Estas obras para diversos instrumentos de tecla têm mais significado circunstancial do que o de experimentação sonora. Dadas as suas características técnicas, a existência de mais de um instrumento de tecla numa obra concertante reveste-se apenas de relativo interesse harmônico e contrapontístico.

Na composição dos seus concertos de cravo, Bach inspirou-se no padrão italiano que Vivaldi levara ao mais alto nível com a sua ingente e ainda não bem catalogada obra. O músico veneziano, que, nas suas composições, seguia o esquema do concerto solístico introduzido por Giuseppe Torelli (1658-1709) e Tomaso Albinoni (1671-1751), fixara os padrões do gênero em três andamentos: *Allegro, Lento, Allegro,* combinando de um modo inteligente os *tutti* orquestrais e as intervenções dos solistas, em que sobressaía sempre o caráter virtuosístico dos intérpretes. A divisão em três andamentos simplificava a tradicional distribuição dos gêneros instrumentais barrocos, que, em conseqüência da sua origem ligada à dança, tinham, em regra, um número bastante maior de andamentos. Bach tomou e consolidou esta estrutura, mas, em contrapartida, suavizou o caráter virtuosístico dos concertos de Vivaldi e tentou conseguir uma maior densidade, escrevendo partes intermédias cheias de elaboradas passagens contrapontísticas. A atividade de Bach representou o nascimento do concerto de cravo e os seus quatorze concertos para este instrumento são um exemplo único na história da música. Nem sequer o seu contemporâneo Händel, que alcançou em vida uma maior popularidade, considerou interessante dedicar sua atividade instrumental ao concerto de cravo. Em compensação, deixou escrito grande número de concertos de órgão.

Esquema do concerto pré-clássico

As contribuições posteriores a Bach, incluindo as de seus filhos mais velhos, continuam esta evolução. Do concerto barroco conservava-se, como dissemos, o esquema em três partes alternadas ao estilo italiano, bem como a sucessão de intervenções entre o *tutti* e o solista; em contrapartida, à medida que o século avança e até a configuração definitiva do gênero, iremos vendo como o cravo abandona o papel de baixo contínuo, para se concentrar na sua nova função de solista. Por outro lado, a crescente influência dos esquemas *cantabiles* introduzirá no concerto a tendência para fazer cantar o cravo, o que significa que o tradicional jogo contrapontístico entre as duas

Violino di Concerto.

CONCERTI

A CINQVE

CONSACRATI

ALL' ECCELENZA DEL SIGNOR

D. CARLO FILIPPO

ANTONIO SPINOLA COLONNA

OPERA QVINTA

IN VENETIA. MDCCX.

Simion/Ricciarini

Em cima: rosto da coleção de concertos de violino, Opera V, *de Tomaso Albinoni. Este grande músico contribuiu decisivamente para estabelecer a estrutura clássica do concerto com solista e exerceu grande influência sobre Vivaldi e, através deste, sobre Johann Sebastian Bach.*

Robert Weil/Arquivo Salvat

Cativado pela capacidade expressiva do cravo, Johann Sebastian Bach dedicou-se a escrever obras para dois, três e quatro instrumentos de tecla. Estas eram executadas no âmbito do lar pelo próprio autor e por seus filhos, nos habituais serões musicais que a família Bach costumava celebrar.

mãos dará lugar à melodia acompanhada por grandes acordes. Paralelamente, e de uma maneira ainda muito tímida, ir-se-á abandonando, pouco a pouco, a inclinação barroca para a luta temática, pela nova apresentação de um ou dois temas que serão desenvolvidos, variados e reexpostos antes de o andamento terminar. Na apresentação dos temas e no seu desenvolvimento, o conjunto e o solista terão um papel semelhante, permitindo-se a este último uma maior divagação virtuosística e confiando-se-lhe a *cadenza* do final do andamento, em que a liberdade interpretativa é total, pelo que o solista terá de enfrentar um público que espera dele alardes de virtuosismo, engenho, imaginação e técnica interpretativa.

Outras contribuições para o desenvolvimento da forma concerto

A ambigüidade do gênero nascente, bem como a vulnerabilidade do instrumento e o encanto relativo da música

instrumental num momento tão decididamente vocal, fazem que os contributos dos compositores posteriores a Bach, exceção feita a Haydn e Mozart, sejam de qualidade e conteúdo discutíveis.

Assim, podemos considerar, por exemplo, o trabalho de seu filho mais velho, Wilhelm Friedemann, muito próximo de seu pai para poder introduzir novidades significativas no gênero. Suas obras para cravo têm ainda um caráter contrapontístico muito acentuado; o cravo recorre, ainda, aos núcleos temáticos e rítmicos reiterados até à obsessão, coisa que acontece também na obra para cravo de Arne ou Galuppi, ambos contemporâneos de Wilhelm Friedemann. Ao lado de nascentes temas cantáveis, próprios do novo esquema, o cravo continua exercendo o papel de baixo contínuo nos *tutti* orquestrais e nas suas intervenções solísticas os floreados barrocos estão longe ainda de qualquer intenção de adorno galante.

A ambigüidade chega ao seu ponto máximo numa curiosa obra de outro dos filhos de Bach: Carl Philipp Emanuel: o Concerto de cravo, piano e orquestra, em fá maior, em que seu autor pretendeu conseguir uma combinação entre os dois instrumentos rivais. Integrado nesta luta pela supremacia, este concerto adquire um grande valor testemunhal. Seu caráter de experiência irrepetida demonstra que tal combinação não se revelou efetiva, pela disparidade das prestações sonoras, possibilidades expressivas e intensidade de timbre existentes entre o piano e o cravo. Não há nada de especialmente novo nas intervenções solísticas que ao instrumento são confiadas nos concertos deste autor, mas é de salientar o caráter geral dos mesmos, muito mais próximo do espírito galante da segunda metade do século do que das obras semelhantes do seu irmão mais velho.

Este mesmo espírito galante, muito mais afim da sonoridade do pianoforte do que da do cravo, determinou que Johann Christian Bach, o mais novo dos filhos de Bach, não escrevesse qualquer concerto de cravo. Em contrapartida, é muito relevante a sua obra pianística, que despertou grande interesse na Londres de 1762, onde fundou os Bach-Abel Concerts. Se na obra de Carl Philipp Emanuel ainda podemos detectar vestígios da influência paterna, na de Johann Christian Bach a ruptura com esta é absoluta, como prova a sua recusa em cultivar o concerto de cravo.

Neste processo não pode ser olvidado o papel dos compositores ibéricos, entre os quais o cravista português Carlos de Seixas ocupa um lugar avançado. Nascido depois de J. S. Bach e falecido antes (1704-1742), sua atividade criadora caracteriza-se por um espírito progressivo, tão expresso nas suas sonatas como na autoria de um Concerto de cravo e orquestra, em lá maior, quiçá o primeiro da música hispânica. De corte ternário nos seus andamentos —*Allegro - Adagio* - Giga *(Allegro)*—, o esquema predominante é já de alternância entre solista e *tutti,* apesar de o cravo desempenhar ainda uma função de contínuo nos conjuntos, o que não lhe retira nas partes isoladas uma intervenção muito pessoal e bem definida.

O P.e Antonio Soler, monge do mosteiro de S. Lourenço do Escorial e discípulo de Domenico Scarlatti, participou também da já tantas vezes referida ambigüidade, embora, na sua obra, esta tenha adquirido um caráter diferente. Os quintetos do P.e Soler não têm nada a ver com a antiga concepção barroca da música de câmara, em que solistas e baixo contínuo rivalizavam na exposição dos temas. Trata-se de uma nova concepção instrumental, em que quatro linhas melódicas, que se ouvem num primeiro violino, num segundo violino, numa violeta e num violoncelo, desempenham uma função que se avizinha, com as devidas distâncias, da antiga tradição polifónica do Renascimento. Nestas obras, o cravo não exerce já o antigo papel de suporte, mas, pelo contrário, desempenha uma função solística de exceção, tal como acontece também nos ambíguos duplos concertos de órgão ou cravo do mesmo autor.

Arquivo Salvat

O concerto clássico

Todas as correntes que nasceram nos anos que estamos analisando confluíram finalmente, e de um modo um tanto involuntário, na conformação definitiva do gênero de concerto com instrumento de tecla. Este conservará grande parte das novidades introduzidas pelos compositores que acabamos de citar; a distribuição em três partes ficará definitivamente estabelecida, visando, entre outras coisas, suavizar o trabalho do solista, cada vez mais absorvido pela exibição virtuosística; manter-se-á a alternância entre *tutti* e *soli,* se bem que com um ritmo diferente; o solista continuará percorrendo o teclado em alardes virtuosísticos, mas deixará de lado os bordados ornamentos do cravo barroco. Ao reforçar o trabalho do solista, desaparecerá o cravo como baixo contínuo dos *tutti* orquestrais. A estrutura do concerto ir-se-á consolidando paulatinamente, de acordo com o seguinte esquema: forma-sonata para o primeiro andamento, tema e estribilho para o segundo, e rondó ou alternância entre um tema principal e outros secundários para o terceiro.

A nova concepção estética irá substituindo o cravo pelo mais aperfeiçoado pianoforte. Não obstante, nos primeiros tempos deste novo período (aqueles que assistiram ao aparecimento das primeiras obras de Haydn e Mozart), cravo e pianoforte continuarão rivalizando no favor do público. Isso explica que as obras destes anos costumem ser interpretadas indistintamente num ou noutro instrumento. Mas as correntes pré-românticas, que deram franca preferência à intensidade, acabaram definitivamente com o cravo. O concerto de piano conservará todos os elementos formais do concerto de cravo, mas procurará, por todos os meios, aumentar a expressividade dos trechos solísticos.

O cravo continuará exercendo o trabalho de suporte operático e, assim, encontramos ainda partituras para cravo em óperas escritas muito tardiamente, como *O Elixir de Amor,* de Donizetti (1832).

A recuperação do concerto de cravo no século XX

A chegada do século XX representou para a música uma reformulação dos conceitos que afetavam a escrita e a forma. Isso era produto do esgotamento de certos padrões e, ao mesmo tempo, fruto das correntes nacionalistas, especialmente naqueles países que haviam sido meros clientes das grandes potências musicais européias.

Este mergulhar na própria tradição orientou-se para a recuperação de autores caídos no esquecimento e, por extensão, de todos os elementos musicais próprios de épocas pretéritas; e entre eles figura o cravo, instrumento que aparece como representante fundamental de uma época.

O novo interesse pelo cravo suscitou polêmicas sobre sua origem, suas diferenças em relação ao clavicórdio e, naturalmente, sobre sua estética. Ainda se estava muito longe de chegar a considerar imprescindível a presença do cravo em qualquer interpretação de obras do barroco; mas, tal como sucedia com outros instrumentos, por exemplo a guitarra espanhola (viola ou violão), os músicos interessaram-se pelas obras escritas para cravo.

Manuel de Falla introduziu-o no seu *Retablo de Maese Pedro,* para dar cor medieval à peça, e escreveu, além disso, um Concerto de cravo para a grande cravista polonesa Wanda Landowska, no qual a austeridade do instrumento se conjuga com a ornamentação barroca e a escrita politonal própria desta época. Outra interessante achega para o gênero concerto de cravo contemporâneo é o *Concerto Campestre,* de Francis Poulenc, compositor integrado no Grupo dos Seis e cuja tendência vanguardista não o impediu de mergulhar na estética neoclássica, evidente nesta obra.

É desnecessário dizer que, sem estes contributos, o concerto de cravo estaria ainda enterrado pelo dominante concerto de piano, tal como esteve durante todo o século XIX e parte do XX. □

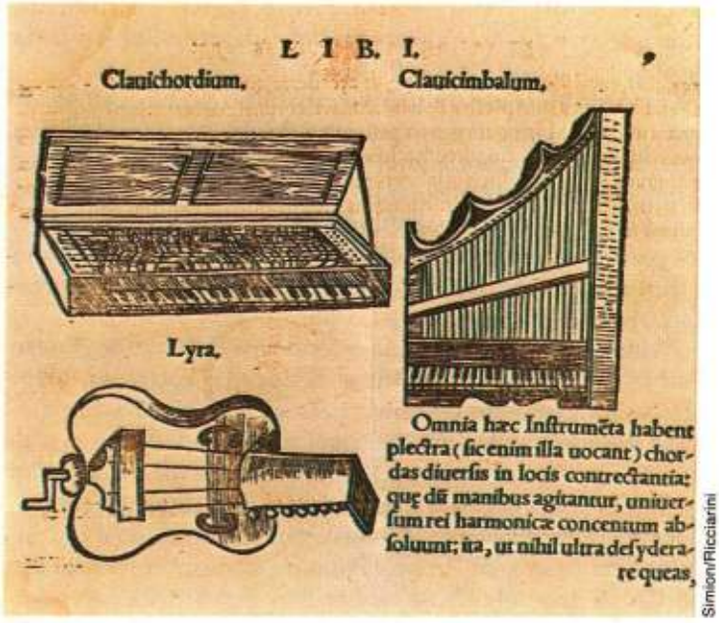
À esquerda: uma vista de Londres nos finais do século XVIII. Era então a urbe mais povoada da Europa e um dos centros culturais mais importantes do mundo. Músicos da categoria de Händel e Johann Christian Bach viveram durante muitos anos na capital inglesa.

No século XX renasceu o interesse pelo cravo, levando compositores como Poulenc ou Falla a criar obras para este instrumento. Semelhante fenômeno deveu-se em grande parte ao trabalho da magnífica cravista polonesa Wanda Landowska, que aparece à direita, numa fotografia de 1909 tirada durante uma homenagem a Auguste Rodin.

Ullstein

Capítulo 41

Concertos de cravo mais importantes



Simion/Ricciarini

No Renascimento, a difusão de instrumentos de teclado cresceu. O clavicórdio era o ideal para o lar e o cravo brilhava nos concertos. À esquerda: a página reproduzida mostra, junto a uma sanfona, dois antigos modelos daqueles instrumentos (século XVI).

«Concerto Brandeburguês», n.º 5, em ré maior, BWV 1050, de Johann Sebastian Bach

Escritos entre 1711 e 1720 e dedicados ao margrave de Brandeburgo, os seis *Concertos Brandeburgueses* são uma espécie de exercício em que Bach indagou das possibilidades deste gênero instrumental e pesquisou no campo da concertação dos diversos instrumentos solistas. Em virtude disto, cada um dos concertos tem uma disposição instrumental diferente. Se bem que o cravo esteja presente em todos eles na sua tradicional função de baixo contínuo, em alguns momentos recebe um tratamento mais diferenciado, como no 3.º e no 5.º

O *Concerto Brandeburguês*, n.º 5 está escrito para um *concertino* de flauta, violino e cravo e para um *ripieno* habitual, integrado pelas cordas e contínuo. O que surpreende neste concerto é o papel transcendente do cravo, que, pela primeira vez, desempenha simultaneamente as funções de contínuo e de solista.

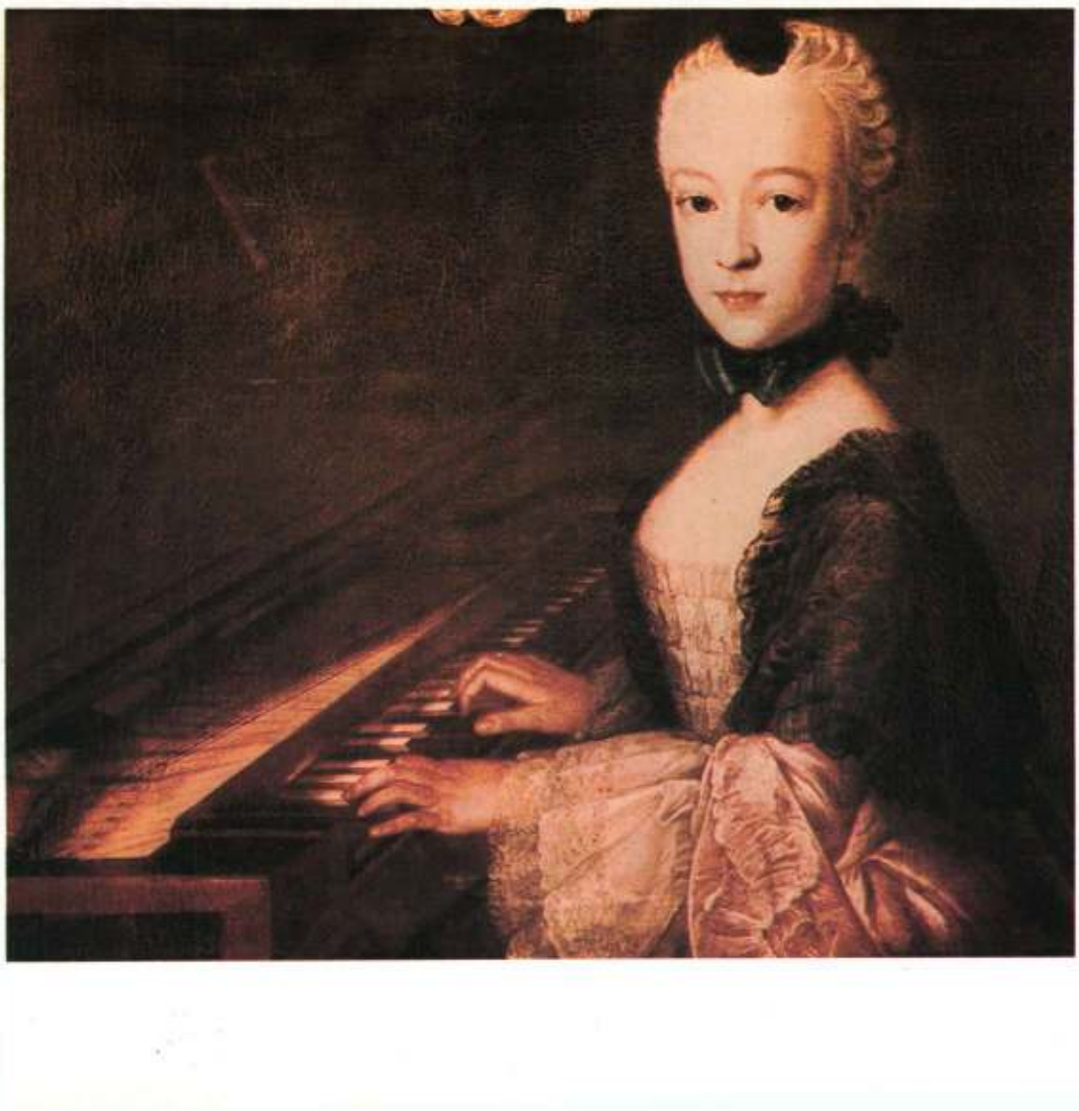
O primeiro andamento, *Allegro,* apresenta um jogo de alternâncias entre o *ripieno* e o conjunto de solistas. A flauta e o violino adquirem um papel preponderante e vão desenrolando o tema em episódios sucessivos. O cravo toca constantemente, desempenhando seu papel de acompanhante. A oposição entre os dois blocos desenvolve-se à base da reiteração, até se chegar a um momento em que o cravo passa a solista absoluto: recupera o tema apresentado pelos outros dois solistas e adorna-o com seus próprios ornamentos obsessivos. Seu papel torna-se fundamental: interpreta *ad libitum* o tema e toma a seu cargo a cadência, após a qual uma breve apresentação do *ripieno* finaliza o andamento.

O segundo, *Affettuoso,* apresenta um belo jogo entre os três solistas, no qual o cravo, além de apoiar os outros dois com seu contínuo, intervém no discurso. O conjunto orquestral cala-se ao longo deste parcimonioso exercício a três.

O andamento final, *Allegro,* recupera a vitalidade do primeiro e aumenta-a gradualmente. O tema é apresentado pelos solistas e repetido pelo *ripieno* num jogo de intervenções enlaçadas. Utilizando o recurso da estrutura fugada, solistas e orquestra vão desfiando um longo discurso que inclui pequenas variações sobre o tema; um acorde seco decide, após uma longa exposição, um breve regresso ao princípio, com que o concerto termina.

Concerto de quatro cravos, em lá menor, BWV 1065, de Johann Sebastian Bach

Como na maioria das ocasiões em que Bach escreveu para cravo, o Concerto BWV



Archiv für Kunst und Geschichte

O cravo, elegante e discreto, não estava divorciado da condição feminina, e era freqüente encontrar hábeis cravistas entre as jovens de boas famílias. O quadro da esquerda é de um pintor anônimo do século XVIII.

1065 é fruto de uma transcrição de uma obra escrita para um instrumento diferente. Neste caso, trata-se da adaptação para quatro cravos do n.º 3, Op. 10, de Vivaldi, escrito para quatro violinos.
Este trabalho, realizado por Bach entre 1730 e 1733, destinava-se a ser interpretado no seu próprio lar, já que entre os seus filhos abundavam os intérpretes do cravo. O recurso ao instrumento está, portanto, inserido em necessidades interpretativas, e não se trata, como noutros casos, de um estudo sobre as possibilidades do gênero ou do instrumento. Contudo, este concerto é uma amostra exemplar da precisão com que Bach era capaz de transcrever para o cravo, que se baseia no jogo contrapontístico e harmônico, uma obra escrita para violino — instrumento cujo encanto reside nas infinitas possibilidades dos seus ornamentos melódicos e efeitos tímbricos.

O primeito andamento, *Allegro,* é apresentado por uma parte dos solistas, aos quais se vão juntando paulatinamente todos os componentes do conjunto orquestral. O tema principal, um núcleo melódico *ostinato,* muito de acordo com a estética barroca, é contraponteado pelo resto dos solistas. Ao contrário de outros concertos do próprio Bach, a sucessão entre solistas e bloco orquestral é, neste, muito mais diáfana, passando de uns para outros sem solução de continuidade e ligando-se por meio de uma ondulação rítmica muito sugestiva. A densidade sonora dos quatro solistas e o conjunto orquestral impede, muitas vezes, de seguir o discurso, que avança, majestoso, segundo o esquema da obra original.

O segundo andamento, *Largo,* conta com uma primeira parte lenta construída sobre uma célula rítmica sincopada; segue-se um longo parêntese solístico cujo encanto reside no *ostinato* dos cravos. Uma breve recuperação do tema introdutório conduz ao terceiro andamento. Este breve trecho não pode escapar, nem estrutural nem tematicamente, ao espírito de improvisação que tão frequentemente aparece nos concertos de Bach.

O terceiro andamento, *Allegro,* é uma explosão rítmica, na qual os temas *ostinati,* a cargo dos cravos, conduzem o discurso sonoro até ao final; acordes secos interrompem a corrida dos solistas e sugerem o mundo concertístico original de Vivaldi. O concerto termina, pouco depois, após um reaparecimento do *ostinato* a cargo dos solistas. O resultado artístico é eloquente no que se refere à inutilidade de recorrer a um número tão elevado de cravos, que não chegam a corporizar-se como grupo solista.

Concerto de cravo e pequena orquestra, em dó menor, de Wilhelm Friedemann Bach

Filho mais velho do *Cantor* de Lípsia, Wilhelm Friedemann é, de entre todos seus numerosos irmãos, aquele que mais recebeu a herança paterna e o que a reproduziu com maior fidelidade, não obstante a crescente influência das cor-

Os Bach, tal como outros músicos, herdaram de Vivaldi, Albinoni ou Corelli a tradição do concerto italiano. À direita: uma dama do século XVIII tocando cravo, instrumento que dominou, sem dúvida, a época.

Giancarlo Costa

rentes cortesãs. Por isso, este Concerto de cravo em dó menor é um vivo reflexo dos esquemas barrocos cultivados por Johann Sebastian Bach, característica que alguns insistem em considerar como uma prova de que o filho copiou diretamente uma obra do pai. Seja como for, o concerto que aqui focamos apresenta uma alternância entre o *tutti* e as intervenções solísticas muito próxima dos esquemas contrapontísticos barrocos; o cravo recorre com muita facilidade aos ornamentos repetitivos e, nos momentos de maior exibição solística, apresenta um claro aspecto de improvisação.

O primeiro tempo, *Allegro,* joga sobre um tema em que os carateres barrocos são habilmente suavizados, de acordo com as novas correntes. O segundo, *Adagio,* segue uma linha melódica mais cantável; o instrumento solista recorre a grandes grupos de acordes secos que exercem a função de parêntese e, depois, o tema volta a ser exposto pela orquestra. Finalmente, o terceiro andamento, *Presto,* é introduzido pelo conjunto orquestral, que apresenta um tema em estilo fugado. Após a sua apresentação, o solista mergulha em alardes virtuosísticos com base em trilos e escalas.

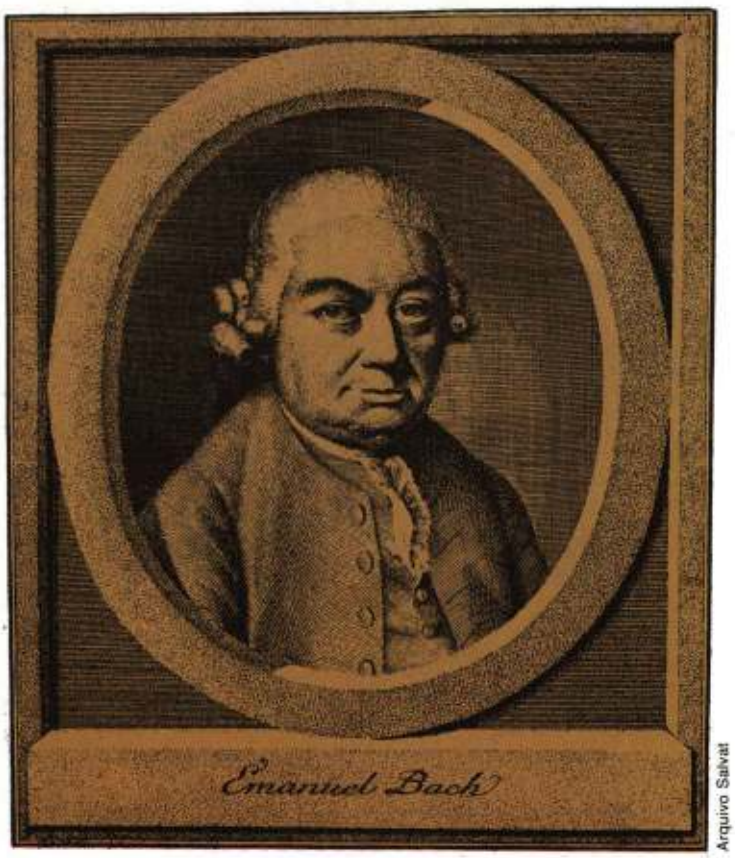
Concerto de cravo e cordas, em dó menor, de Galuppi

Nascido em 1706, perto de Veneza, e falecido em 1785, Baldassare Galuppi foi popular no seu tempo pelo seu trabalho operístico, composto em grande parte sobre textos de Goldoni, um dos mais fecundos definidores da *Commedia dell'arte.* Contudo, sua produção concertística — e especialmente a escrita para cravo — constitui um passo digno de ser mencionado na evolução do gênero em direção à sua forma clássica. O Concerto em dó menor é um bom exemplo da ambivalência do cravo, instrumento tão apto para ornamentações e jogos contrapontísticos. Por isso, não é estranho que o primeiro andamento, *Allegro assai,* se inicie com um *tutti* orquestral em que o cravo ainda desempenha o papel tradicional de baixo contínuo, para, em seguida, este mesmo instrumento se destacar do conjunto e se apresentar como solista em perfeito diálogo com o *tutti.* O segundo andamento, *Andantino,* aproxima-se muito do conceito *cantabile* e operático do concerto clássico. Após a apresentação do tema confiada ao conjunto, o cravo insiste nos mesmos termos, enquanto as cordas desenham acordes. O terceiro andamento, *Allegro ma non presto,* é um regresso à estética barroca; o cravo recupera sua ambivalência entre baixo contínuo e instrumento solista e as cordas exercem um claro papel contrapontístico.

Concerto de cravo e orquestra n.º 5, em sol menor, de Arne

Thomas Arne é um bom expoente do trabalho dos concertistas ingleses sujeitos à influência de Händel. Grandiosidade e severidade barrocas misturam-se na sua arte, seguindo padrões talvez demasiado próximos da obra de Händel, introdutor das correntes francesas e italianas na Inglaterra. Mas, ao lado destes componentes, aparecem já algumas das influências do estilo operático, que determinou uma mudança neste gênero em meados do século XVIII. Assim, no Concerto de cravo n.º 5, ao lado de elementos de clara referência barroca (como é incorporar um *Largo* introdutório nos três andamentos tradicionais, momento musical que, além disso, segue o esquema da abertura à francesa tão divulgada por Lully), há outros que se orientam para o futuro, como a melodia cantável do segundo andamento. O instrumento solista desempenha ainda os dois papéis tradicionais, o de baixo contínuo nas intervenções da orquestra, assinalando com grandes acordes a situação rítmica e tonal do conjunto, e o de solista que recorre, como era habitual no instrumento e na época, aos grandes arpejos e floreados reiterados até à saciedade, sem embargo de introduzir a melodia acompanhada. Finalmente, deve recordar-se que as obras características de Arne continuam a ambigüidade de a escrita ser indistintamente para órgão, cravo ou pianoforte.

Cravista na corte de Frederico, o Grande, e sucessor de Telemann em Hamburgo, Carl Philipp Emanuel Bach, cujo retrato se reproduz embaixo, foi um notável teórico do cravo e, sem dúvida, um precursor da técnica pianística moderna.



Arquivo Salvat

Concerto de cravo, piano e orquestra, em fá maior, de Carl Philipp Emanuel Bach

Conhecido como o «Bach de Hamburgo», por ter trabalhado nessa cidade, o segundo dos filhos sobreviventes do *Cantor* obteve na sua época uma popularidade musical maior do que a do seu progenitor, sobretudo pelo êxito que conseguiu na sua tentativa de associar a tradição contrapontística com os gostos galantes que começavam a predominar. O Concerto de cravo e piano é um perfeito exemplo desta capacidade, posto que reúne numa mesma obra os dois instrumentos em confronto. Desta maneira, conseguiu desenvolver uma autêntica antologia das possibilidades sonoras e expressivas de ambos.

O primeiro andamento deste longo concerto, um *Allegro* formalmente indeciso, apresenta um belo jogo entre o *tutti* orquestral, que emprega um tema descritivo com as cordas e o oboé em plano de relevo, e os dois solistas, que recuperam alternativamente o referido tema. Esta alternância adquire caráter de diálogo e os mesmos passos se repetem uma e outra vez. Merece ser citada pelo seu extraordinário interesse, uma das passagens confiadas ao cravo, que antecipa em boa parte o jogo tímbrico, rítmico e harmônico do primeiro andamento do Concerto de Falla.

O segundo andamento, *Largo,* é introduzido também pelo conjunto orquestral; o tema apresentado, descritivo e lírico, é recolhido por ambos os solistas, de modo que, enquanto o piano salienta as suas possibilidades expressivas, o cravo insiste nos seus ornamentos rítmicos. Neste longo andamento recorre-se também com frequência à repetição.

O mesmo jogo dialogal é utilizado no terceiro andamento, um *Allegro assai* que conta com o contributo tímbrico das trompas. O diálogo entre os solistas converte-se num mútuo alarde de possibilidades virtuosísticas, enquanto o conjunto orquestral retorna ao tema inicial.

Quinteto de cravo e cordas, em fá maior, de Soler

O P.e António Soler (1729-1783), mestre da catedral de Lérida e finalmente mestre de capela do mosteiro do Escorial, é uma das figuras mais significativas do panorama

Arquivo Salvat

À esquerda: o mosteiro de Monserrate, onde António Soler foi menino de coro. A obra do padre Soler, de quem se catalogaram 471 composições, inclui seis concertos para dois órgãos ou cravos obrigados.

musical espanhol do século XVIII. Amigo pessoal do P.e Martini, de Bolonha, em cuja cidade se gerou parte do movimento de renovação que acabaria por se impor em todos os ambientes musicais do tempo, o P.e Soler conseguiu, nos seus quintetos, uma perfeita combinação entre as novas correntes, que haviam codificado perfeitamente os gêneros e as formas musicais, e a sua própria formação estética, filha dos ensinamentos de Domenico Scarlatti. Os quintetos do P.e Soler são um exemplo único no seu gênero; seguindo o padrão moderno, os quatro elementos das cordas combinam-se com o cravo, que perdeu qualquer vestígio de servilismo para se converter no verdadeiro protagonista do discurso. Trata-se, portanto, de obras intermédias entre a concepção de música de câmara barroca e o concerto clássico para solista.

O Quinteto em fá maior é formado por diversos andamentos, de acordo com a forma da primitiva sonata. O primeiro, *Cantabile con moto,* inicia-se com um tema melódico ascendente que, curiosamente, podemos encontrar em outras obras da época: o Concerto de pianoforte de Schroeter, a Sonata de violino e cravo, K. 9, de Mozart, e até o Concerto de violoncelo, em ré maior, de Haydn. Este tema, que é variado e ornado pelo solista e as cordas, dá lugar a um incipiente segundo tema que se mistura com o primeiro. O segundo andamento, um *Minuetto allegretto,* parte de um diálogo entre solista e cordas, a que se segue um episódio confiado a este último grupo, que exerce o papel de trio. Este breve andamento termina com o reaparecimento do solista. O terceiro e último andamento conta com diversas alternâncias de *tempo:* inicia-se com um *Allegro,* que dá lugar a um *divertimento,* para se ligar finalmente a um novo *Allegro.* Também neste andamento o cravo conserva seu papel solista, alternando com cada um dos elementos de arco. A obra aproxima-se, nesta ocasião, do esquema de distribuição temática e interpretativa do quarteto de cordas e abandona o aspecto geral de concerto para solista que tivera até então.

Simoni/Ricciarini

Mozart compôs numerosos concertos de cravo, instrumento de que era um excelente intérprete. À esquerda: capa de um concerto de Mozart, dedicado ao príncipe Luís Fernando da Prússia.

Concerto de cravo e orquestra, em si bemol maior, K. 39, de Mozart

É bem conhecida a obra para tecla do compositor de Salisburgo, com a qual iniciou solidamente o edifício do concerto de piano. As pinceladas pré-românticas que se podem encontrar nos seus concertos seriam desenvolvidas depois por outros compositores. Além disso, merece salientar-se seu trabalho para o cravo, posto que exemplifica pormenorizadamente os gostos musicais dos seus anos de mocidade. São singularmente curiosos seus quatro primeiros concertos para tecla, compostos sobre obras populares na altura. Neles aparece combinado o esquema clássico do concerto com os próprios gostos de Mozart, que o músico desenvolveria posteriormente com maior profundidade.

No Concerto K. 39, Mozart inspirou-se em Hermann Friedrich Raupach para a confec-

ção do primeiro e terceiro andamentos, enquanto o segundo deriva de uma obra de Johann Schobert. O primeiro andamento da obra mozartiana inicia-se inopinadamente com uma alusão ao mundo barroco, caráter sem dúvida original de Raupach; é um *ostinato* das cordas, mantido durante muito tempo. Após a introdução, o solista recupera o mesmo tema e desenvolve-o de maneira muito simples. O conjunto orquestral culmina o andamento.

O segundo andamento, *Andante,* é iniciado pela orquestra, que apresenta um tema muito transparente construído sobre as notas fundamentais do acorde de fá, recurso habitual em obras posteriores do próprio compositor. Depois desta apresentação, o cravo oferece o mesmo tema com os correspondentes ornamentos, enquanto as cordas acompanham à distância com seu *pizzicato.*

O andamento final, *Molto allegro,* é um jorro de virtuosismo baseado na tradicional técnica interpretativa sobre o teclado: alardes de velocidade, escalas e recurso fácil a um breve parêntese em modo menor, que permite a repetição do material sonoro.

Concerto de cravo e orquestra, em dó maior, de Paisiello

Giovanni Paisiello (1740-1816), prolífico autor de óperas que o levaram até São Petersburgo, dedicou, em contrapartida, uma escassa atenção ao gênero concertístico; deixou apenas dois concertos de cravo, num momento em que o gênero estava periclitante. Contudo, este concerto é digno de menção pelas novidades tímbricas e expressivas que inclui. O uso do eco num instrumento que não podia modular facilmente as intensidades, a insistência no desenho *cantável* dos momentos solísticos e os temas galantes são novidades que se encontram ao lado de reminiscências do estilo barroco, como a divisão nítida entre *tutti* orquestral e discurso solístico.

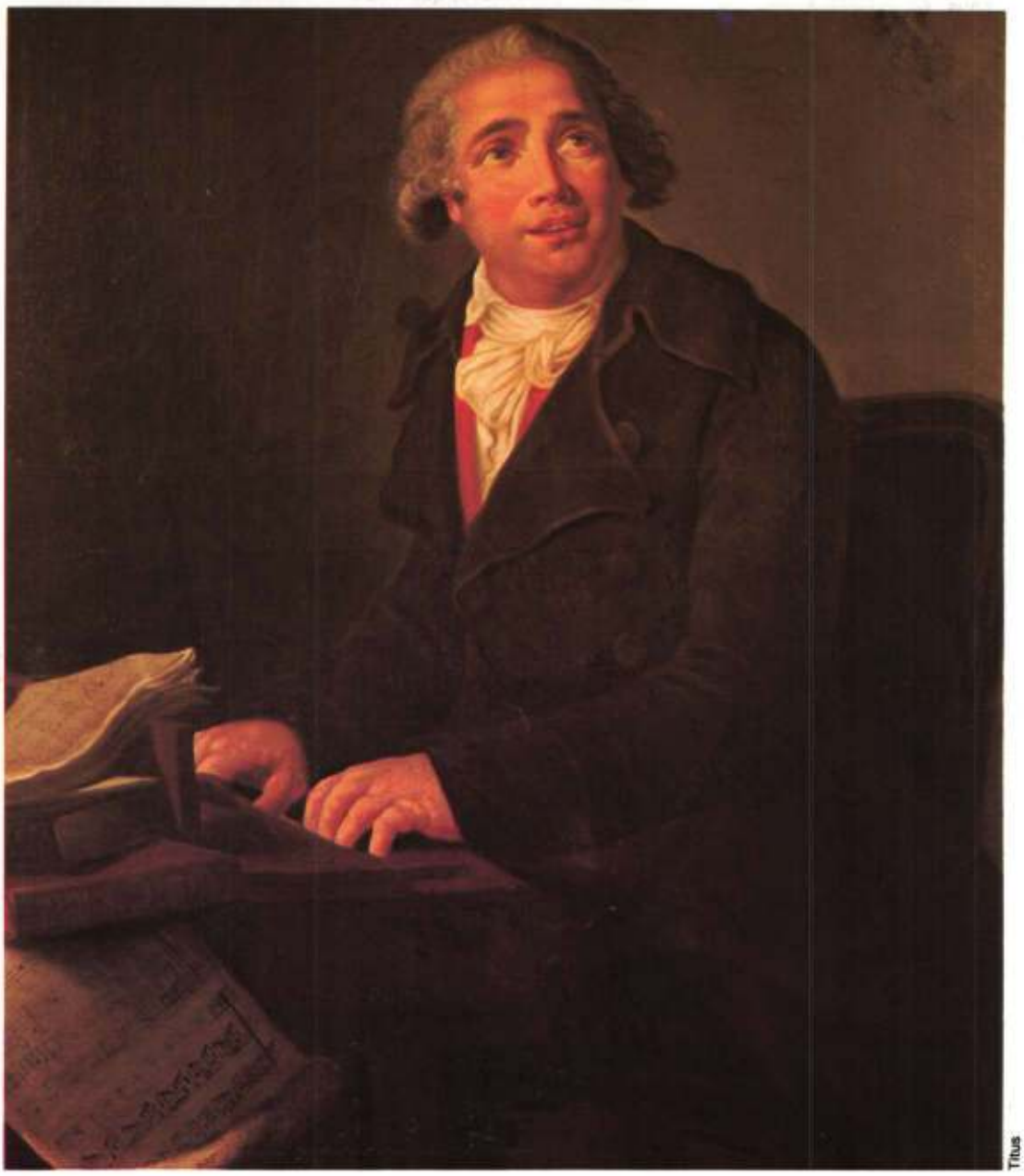
Concerto de cravo e orquestra, em ré maior, de Haydn

Obra de 1784, o Concerto em ré maior, de Haydn, é um exemplo do seu labor no domínio do cravo, numa altura em que este instrumento estava cedendo o lugar ao piano forte. Assim, se, por um lado, a sucessão entre o *tutti* orquestral e as intervenções solísticas está sujeita já aos novos padrões introduzidos pela escola de Mannheim, por outro a técnica cravística ainda se baseia na distribuição temática. Este concerto, um dos mais conhecidos deste compositor, encerra nas suas notas reminiscências de esquemas já então superados.

O primeiro andamento, *Vivace,* começa com um tema confiado às cordas que é retomado e desenvolvido pelo *tutti;* nesta primeira apresentação, seguindo os novos esquemas, o cravo já não aparece desempenhando a sua ancestral missão de baixo contínuo, mas é, antes, reservado para os momentos a solo; o seu primeiro aparecimento recorda, no entanto, a tradição interpretativa que pesava sobre o instrumento; acordes frenéticos da mão esquerda dão suporte ao tema desenhado pela mão direita. Apresentação, variação e modulação são os elementos com que o compositor joga nas sucessivas alternâncias entre *tutti* e solista, caracterizadas, neste caso, pela repetição obsessiva de um mesmo módulo ornamental. O recurso à cadência final do andamento indica, todavia, que nos encontramos perante um concerto com um novo cunho; nela, a exibição de virtuosismo baseia-se num regresso aos ritmos que fizeram parte do concerto. Uma nova apresentação do *tutti* dá lugar ao segundo andamento.

Este, *Poco adagio,* é apresentado pelas cordas, seguindo o estilo vocal imperante no gênero, ou seja, uma linha melódica *cantabile.* A primeira intervenção do cravo, recolhendo o desenho vocal, remete-se a um exercício de escalas (esteticamente próximo do Concerto de piano n.º 21, de Mozart) e arpejos que criam um mundo expressivo, íntimo, pouco comum no instrumento. Após o desenvol-

O músico italiano Giovanni Paisiello (embaixo, retrato) foi mestre de capela de Catarina II da Rússia e diretor do Teatro Italiano em São Petersburgo. De regresso à pátria, Nápoles, esteve ao serviço de Fernando IV e, depois, de José Bonaparte.



Titus

vimento e uma prova de virtuosismo do solista, reaparece o tema melódico.

O terceiro andamento, *Rondo all'ungarese*, isto é, inspirado num tema popular e, por isso, cheio de um encanto cromático semelhante ao da «Marcha Turca» mozartiana, volta a utilizar o instrumento solista como elemento útil para criar efeitos rítmicos surpreendentes. A alternância entre *tutti* e solista corresponde ao habitual na forma rondó, em que o tema principal é confiado ao conjunto orquestral, enquanto ao cravo se reserva a apresentação dos outros temas, cheios de atrevidas escalas e trepidantes ritmos, muito próprios da técnica do instrumento.

Concerto de cravo e cinco instrumentos, de Falla

Este concerto, escrito em 1925, foi estreado no ano seguinte pela insigne cravista Wanda Landowska, que, por aquela altura, se encontrava em Espanha numa das suas digressões musicais, nas quais dava a conhecer a esquecida técnica do cravo e, ao mesmo tempo, chamava a atenção para a necessidade de se ajustar ao rigor interpretativo que as obras de séculos anteriores exigiam.

Este concerto é um exemplo excepcional do ressurgimento do interesse pelo cravo neste século. Além da óbvia atenção pelo antigo, podem ver-se aqui algumas das constantes estéticas habituais em Falla: o ascetismo de meios e a ausência do ouropel habitual nos grandes concertos para solista. Merece também ser realçada a rica variedade rítmica do concerto, que recorda a ligação do autor aos ambientes de bailado da época, para os quais escreveu algumas das suas partituras mais significativas. A temática musical desta obra liga-se, por um lado, à inclinação nacionalista do compositor, que o leva a mergulhar na tradição hispânica, quase esquecida, para a reestruturar e dotar de interesse.

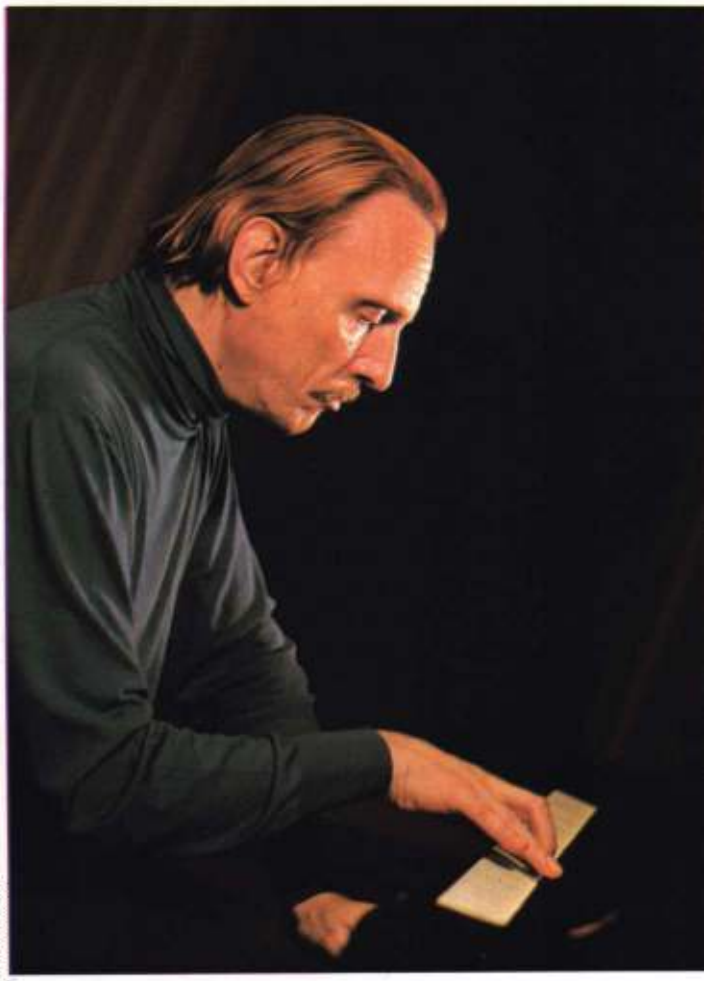
O Concerto de cravo está escrito, além disso, para flauta, oboé, clarinete, violino e violoncelo, grupo instrumental que se poderia aparentar com os conjuntos orquestrais do barroco e que proporciona uma maior facilidade auditiva para o cravo, instrumento que sempre pecou por fragilidade sonora.

À direita: fotografia de Arturo Benedetti Michelangeli, ilustre pianista de fama internacional. Seu extenso repertório inclui a versão para piano de concertos de cravo dos grandes mestres clássicos.

O primeiro andamento, *Allegro*, abre abruptamente com a intervenção do cravo, que recorre aos ornamentos oscilatórios tradicionais, enquanto a pequena orquestra aponta ritmos sincopados. Baseado num vilancico do século XV, o andamento está dotado de uma grande preocupação estrutural: os diversos episódios de inspiração folclórica, interpretados pelo conjunto, ficam unificados pela intervenção constante do cravo, que exibe uma peculiar maneira de entender o tradicional baixo contínuo.

Este breve andamento dá lugar ao segundo, *Lento-giubiloso ed energico*, muito extenso, verdadeiro cerne da obra; nele, o tema é apresentado, como no anterior, pela orquestra, enquanto o cravo sublinha, com seus grandes acordes, o caráter enérgico do episódio. Reiterado e reexposto de formas diversas, o tema — um breve núcleo de quatro notas — dá lugar a um curto parêntese que permite reutilizar o material. Reiteração e repetição contribuem para dotar o andamento da grandiosidade barroca e do deliberado ascetismo que deve rodear o gênero.

O terceiro andamento, *Vivace-flessibile, scherzando*, é um veloz jogo contrapontístico entre o solista e a pequena orquestra; jogo que, se bem esteja próximo dos efeitos estéticos impressionistas, recorda a arquitetura transbordante de ornamentação do período barroco. Após uma cuidada elaboração, um final totalmente consonante denuncia a vontade de recriação histórica do compositor. ■



Lauterwasser

Arquivo M.ª Isabel Falla/Arquivo Salvat

A visita a Espanha da insigne cravista polonesa Wanda Landowska incitou Manuel de Falla a escrever o Concerto de Cravo e Cinco Instrumentos. À direita: uma página da partitura autógrafa da obra.

Capítulo 42

O concerto de piano

Desde sua afirmação definitiva, nos finais do século XVIII, e durante todo o XIX, as relações entre o piano e a orquestra foram as de um instrumento solista perante um conjunto acompanhante. O piano não foi um instrumento mais da orquestra, como acontecera com o cravo durante o período barroco, mas ocupou imediatamente uma posição de privilégio. Este individualismo propiciou que fosse o instrumento preferido pelos compositores, que se sentiram indentificados com ele até lhe confiarem o mais íntimo e significativo do seu pensamento musical. Em tais circunstâncias, é evidente que não lhes podia interessar um emprego orquestral do piano. Os exemplos de um tratamento diferente deste instrumento antes do nosso século são extremamente escassos. Entre os mais relevantes, recordaremos o singular uso de dois pianos na «Fantasia sobre a Tempestade de Shakespeare», sexta secção da obra de Berlioz *Lelio* (1833); a inclusão de um piano tocado a duas e quatro mãos na orquestração da 3.ª Sinfonia de Saint-Saëns (1886); o emprego do piano, novamente a quatro mãos, na suíte sinfônica *Printemps*, de Debussy (1887); e, por fim, o curioso caso da *Petite messe solennelle*, de Rossini (1863), em que dois pianos, com a ajuda de um modesto harmônio, substituem por inteiro a orquestra. Estes casos isolados confirmam, na realidade, a regra geral de que o piano era considerado como um instrumento alheio ao conjunto orquestral e de hierarquia superior a este.

Gênese do concerto para solista

No século XVI, na Itália, deu-se o nome de *concerto* a composições vocais de caráter religioso escritas para dois coros que atuavam alternativamente ou em conjunto, acompanhados por diversos instrumentos ou por dois órgãos. Geralmente, os dois coros não integravam o mesmo número de cantores; um coro bastante reduzido e formado pelas melhores vozes, chamado *favorito*, contrapunha-se a outro mais numeroso, ou *coro pieno*.

O concerto reservado unicamente a instrumentos, nas suas duas formas *da camera* e *da chiesa*, nasceu muito

Embaixo: fotografia de uma parte do teclado de um piano Pleyel fabricado no século XIX. Este foi, a partir de Beethoven, o instrumento preferido pelos músicos românticos.

No desenho embaixo: um típico concerto de cravo, cordas e trompa num salão característico da segunda metade do século XVIII, época em que o concerto clássico ganhou forma.

Salmer

mais tarde, aproximadamente em meados do século XVII. Já desde suas primeiras manifestações, talvez por analogia com o gênero vocal que o precedera, o conjunto instrumental tendeu a dividir-se em dois grupos de importância desigual: o *concertino,* composto por alguns instrumentos escolhidos, e o *ripieno,* que constituía a massa orquestral. Com base no contraste criado pela oposição destes dois grupos nasceu o chamado *concerto grosso,* que alcançou o auge nas primeiras décadas do século XVIII.

Mas o desenvolvimento da técnica instrumental, especialmente da violinística, deu azo a um virtuosismo individual e determinou, a partir do último quartel do século XVII, uma paulatina mudança na estrutura do *concerto grosso.* A presença de instrumentistas virtuoses, capazes de se salientarem do conjunto orquestral e de deleitarem os auditórios com suas proezas, tornou necessária uma nova abordagem da composição, que permitisse a exibição dos intérpretes. Num primeiro momento, tentaram individualizar-se os componentes do *concertino,* fazendo-os competir entre si; mas, pouco a pouco, foi-se impondo a tendência para reduzir o *concertino* a um único executante de reconhecida superioridade, pelo que o *concerto grosso* se transformou gradualmente num concerto com solista.

A criação e difusão do gênero concerto, tal como o entendemos hoje em dia, deveu-se, em grande parte, aos grandes violinistas italianos da época, todos eles também compositores ilustres.

Alguns dos concertos que integram os *Opera 8* de Giuseppe Torelli (1658-1709) são considerados como os primeiros concertos com solista. No entanto, o verdadeiro impulsionador deste gênero foi Antonio Vivaldi (1678-1741), que, além de ter adoptado a divisão própria da sinfonia italiana em três andamentos — dois tempos rápidos a enquadrar um lento —, que se tornaria universal, estabeleceu a estrutura interna do concerto pré-clássico.

Arquivo Salvat

Enquanto o *concerto grosso* nunca tivera um determinado número de andamentos nem uma forma definida, oscilando sempre entre a fuga e a suíte, o concerto com solista em breve adquiriu uma fisionomia própria, muito flexível nos pormenores. Não obstante, continuou ainda sob a influência das duas formas antes mencionadas.

Dos três andamentos que o compõem, os dois extremos, de caráter rápido, o terceiro geralmente mais vivo do que o primeiro, faziam ressaltar a capacidade técnica do executante. O central, lento e, por vezes, escrito numa tonalidade diferente da dos outros dois, sublinhava os seus dotes de expressividade e cantabilidade.

A estrutura do primeiro andamento, que era também a dos outros dois quando não estavam tratados como simples peças de suíte, era a seguinte:

Primeira seção: exposição do tema principal (orquestra) e dos seus elementos complementares, no caso de os haver. *Segunda seção:* os aparecimentos do tema principal, exposto em diversas tonalidades, alternam com episódios livres. Ambos os elementos podem ser confiados ao solista ou à orquestra. Se a alternância for regular e equilibrada, o resultado será um rondó com estribilhos em diferentes tonalidades. Caso contrário, esta segunda seção será parecida com a parte central de uma fuga, com suas entradas e episódios. *Terceira seção:* reexposição do tema principal na tonalidade original. Podem ou não repetir-se as mesmas incidências que na segunda seção. O andamento termina, em regra, com uma coda.

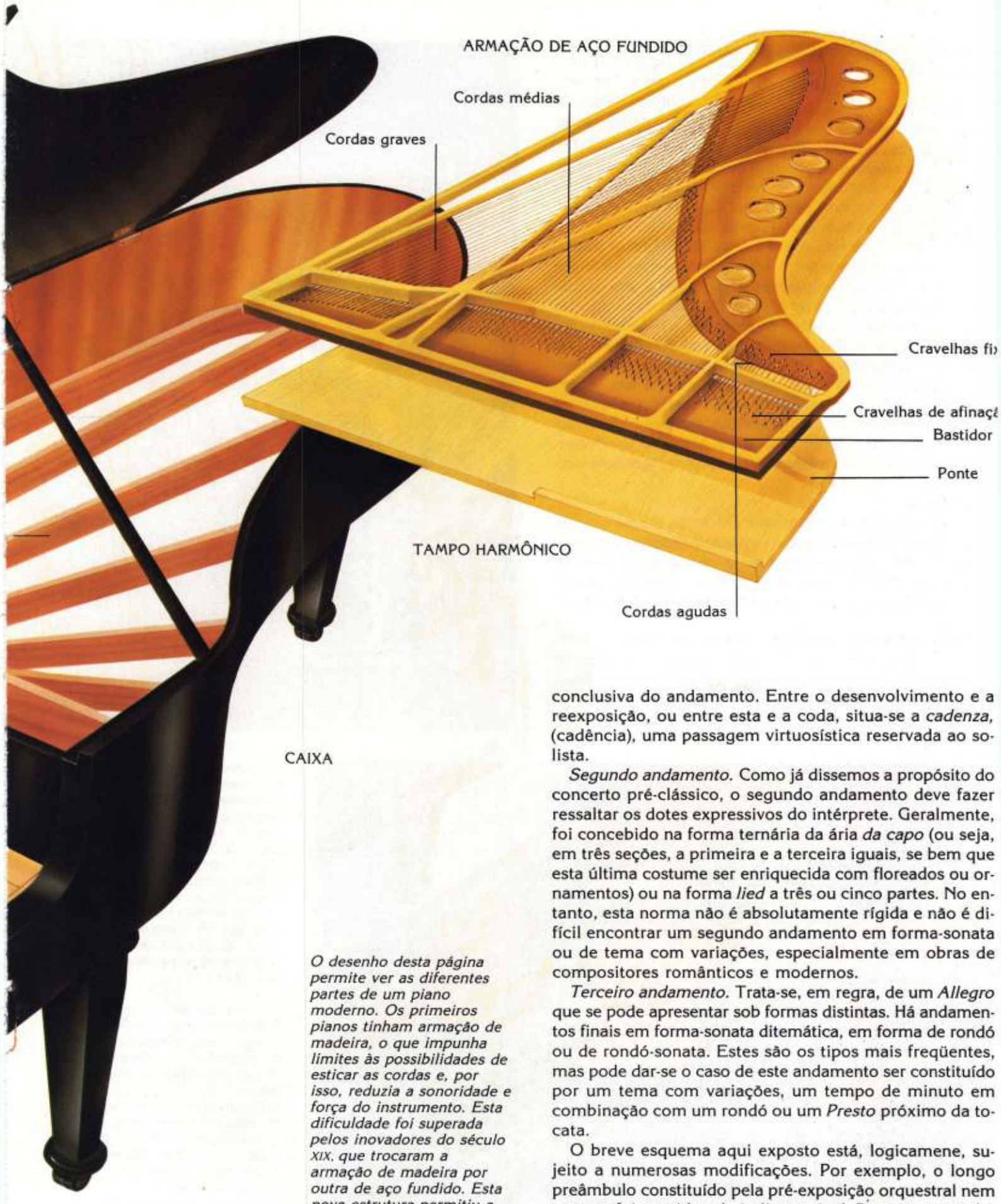
O concerto clássico

Atribuiu-se normalmente a Mozart a criação do concerto clássico, mediante a aplicação da forma-sonata a este género. O concerto clássico manteve a divisão em três andamentos: *Allegro-Largo-Allegro.* Sua estrutura característica é a da sonata ternária ditemática. A existência de dois temas reforça a importância e o predomínio do solista, cuja missão é expô-los na sua forma mais autêntica e sublinhar o seu dualismo no desenvolvimento central. O papel predominante do solista favoreceu, em alguns casos, um rápido progresso do virtuosismo brilhante, com um certo detrimento do lirismo e da expressividade. Ao mesmo tempo, a necessidade de conseguir que os elementos temáticos passassem facilmente do solista para a orquestra, e vice-versa, levou a uma modificação dos pormenores da forma-sonata, dando aos andamentos do concerto com solista um aspecto particular cujo esquema fornecemos em seguida.

Primeiro andamento. Geralmente, o primeiro andamento de um concerto apresenta uma dupla exposição dos temas: a primeira, chamada normalmente «pré-exposição», é confiada à orquestra no acorde de tônica da tonalidade fundamental. A segunda exposição, que é a verdadeira, fica a cargo do solista. A entrada deste efetua-se com um tema que é próprio dele e que precede imediatamente o primeiro tema da exposição verdadeira. Chama-se «tema de solo» e a sua função é valorizar o solista desde seu primeiro aparecimento. Quando o anda

mento consta de três temas principais, estes podem não figurar totalmente na pré-exposição, ou figurarem nela numa ordem diferente da que seguirão depois. Por isso, se se quiser evitar erros de análise ou de interpretação de um andamento, convém ater-se sempre à ordem de aparecimento dos temas na exposição verdadeira. Uma vez que o solista expôs os temas principais, inicia-se o desenvolvimento. Em geral, este estende-se consideravelmente, aprofundando os temas expostos ou fragmentos destes, sem excluir o aparecimento incidental de novos motivos. Segue-se a reexposição e, depois, a coda, que é a parte

MECÂNICA



O desenho desta página permite ver as diferentes partes de um piano moderno. Os primeiros pianos tinham armação de madeira, o que impunha limites às possibilidades de esticar as cordas e, por isso, reduzia a sonoridade e força do instrumento. Esta dificuldade foi superada pelos inovadores do século XIX, que trocaram a armação de madeira por outra de aço fundido. Esta nova estrutura permitiu a utilização de cordas mais grossas, pelo que a tensão e a sonoridade aumentaram consideravelmente.

conclusiva do andamento. Entre o desenvolvimento e a reexposição, ou entre esta e a coda, situa-se a *cadenza*, (cadência), uma passagem virtuosística reservada ao solista.

Segundo andamento. Como já dissemos a propósito do concerto pré-clássico, o segundo andamento deve fazer ressaltar os dotes expressivos do intérprete. Geralmente, foi concebido na forma ternária da ária *da capo* (ou seja, em três seções, a primeira e a terceira iguais, se bem que esta última costume ser enriquecida com floreados ou ornamentos) ou na forma *lied* a três ou cinco partes. No entanto, esta norma não é absolutamente rígida e não é difícil encontrar um segundo andamento em forma-sonata ou de tema com variações, especialmente em obras de compositores românticos e modernos.

Terceiro andamento. Trata-se, em regra, de um *Allegro* que se pode apresentar sob formas distintas. Há andamentos finais em forma-sonata ditemática, em forma de rondó ou de rondó-sonata. Estes são os tipos mais freqüentes, mas pode dar-se o caso de este andamento ser constituído por um tema com variações, um tempo de minuto em combinação com um rondó ou um *Presto* próximo da tocata.

O breve esquema aqui exposto está, logicamene, sujeito a numerosas modificações. Por exemplo, o longo preâmbulo constituído pela pré-exposição orquestral nem sempre foi considerado indispensável. Do mesmo modo, nem sempre se respeitou a divisão em três andamentos; por vezes, ampliou-se para quatro ou reduziu-se a dois. Por último, a estrutura interna dos andamentos sofreu

constantes variações devidas às exigências criativas dos compositores.

O solista e a orquestra

Já que o concerto é um gênero que deve sua existência ao virtuosismo instrumental, não é de estranhar que abundem nele passagens de bravura, acrobacias e outras proezas destinadas à exibição do intérprete. As relações entre o solista e a orquestra, bem como o tratamento desta última, variaram segundo as épocas e os autores.

No concerto pré-clássico, a função da orquestra consistia, por um lado, em expor o tema principal e repeti-lo nos seus ulteriores aparecimentos e, por outro, em apoiar cada um dos episódios do solista. No primitivo concerto clássico, a orquestra, além de executar a pré-exposição, iniciava a seção de desenvolvimento e a reexposição e encerrava o andamento. Os cheios orquestrais permitiam que o solista descansasse, para luzir depois nas seções que lhes estavam reservadas e nas quais a orquestra atuava como simples acompanhante. Posteriormente, solista e orquestra foram tratados em plano de igualdade, estabelecendo-se entre eles um verdadeiro jogo sinfônico.

A cadência

A *cadência,* a que anteriormente aludimos, é uma ocasião de exibição que é oferecida ao solista, independentemente daquelas que se lhe deparam ao longo da obra. Trata-se de um solo absoluto, durante o qual a orquestra, que teve o cuidado de o preparar adequadamente, permanece em silêncio.

Originariamente, a cadência não era escrita pelo compositor, mas sim improvisada pelo intérprete, que assim podia dar livre curso à sua imaginação e fazer alarde do seu virtuosismo. Todavia, alguns compositores, como Mozart e Beethoven, receando ver suas obras desfiguradas

Arquivo Salvat

Clive Barda

O violino e, depois, o cravo e o piano foram os instrumentos solistas clássicos do concerto. Apesar disso, e mesmo já desde os finais do século XVII e começos do XVIII, outros instrumentos de cordas ou de sopro foram muitas vezes solistas. Na imagem apresentada em cima: alguns instrumentos de sopro de uma orquestra sinfônica.

Embora, desde a origem da forma concerto, o solista tenha desempenhado papel fundamental na relação com a orquestra, ambos foram tratados de modos diferentes, de acordo com o gosto do momento e mesmo com o critério de cada compositor, até se ter alcançado o ponto de equilíbrio atual. À esquerda: o pianista polonês Arthur Rubinstein (1886-1982) e o regente de orquestra israelita Daniel Barenboim (n. 1942).

por um sistema tão especial de colaboração, escreveram as cadências de vários concertos seus. Em geral, os compositores românticos não se mostraram muito a favor da cadência ou escreveram-na completa.

Existem algumas cadências célebres, escritas por famosos concertistas, que eram também notáveis compositores. São exemplos muito conhecidos as escritas, respectivamente, por Fritz Kreisler e Joseph Joachim para os concertos de violino e orquestra de Beethoven e de Brahms. Geralmente, a cadência faz parte do primeiro andamento, se bem que possa haver outra no terceiro. Seu conteúdo musical é uma recapitulação virtuosística dos temas que aparecem no andamento de que faz parte.

Os instrumentos solistas

Já dissemos que os criadores do concerto com solista foram os violinistas italianos ativos do século XVII e princípios do século XVIII. O violino foi, portanto, o instrumento privilegiado do concerto pré-clássico. Após os já mencionados Op. 8 de Torelli, que contêm seis concertos para *un violino che concerta solo,* situa-se a imponente produção de Vivaldi, grande parte da qual é dedicada ao concerto de violino solista. Seguiram-se-lhe muitos outros compositores dentro e fora da Itália. Contudo, o violino não foi o único instrumento solista daquela época. O próprio Vivaldi, que tinha um conhecimento profundo da orquestra e dos recursos específicos de cada instrumento, utilizou vários como solistas. Escreveu concertos de violeta, violoncelo, flauta, oboé e fagote, sem esquecer outros menos correntes, como cornamusa e bandolim.

Entre os instrumentos de metal, a trombeta gozou de grande favor nos séculos XVII e XVIII e, se bem que seu prestígio tivesse caído no século XIX, seu uso foi incrementado no século XX. A trompa, raramente utilizada pelos compositores clássicos, alcançou seu apogeu com os românticos e pós-românticos. Os instrumentos de madeira — flauta, oboé e fagote — ocuparam um lugar proeminente na produção francesa e alemã da época barroca. O clarinete, que apareceu bastante mais tarde, teve muitos cultores entusiásticos a partir da segunda metade do século XVIII. Quanto aos instrumentos de cordas não pertencentes à família do violino, o alaúde, a harpa, o bandolim e a viola dedilhada (violão), tiveram altos e baixos desde o século XVIII até hoje; deles, o violão foi o instrumento que maior interesse despertou em muitos compositores contemporâneos. No que se refere aos instrumentos de tecla, além dos concertos de órgão de Händel, o primeiro compositor que utilizou como solista um instrumento de tecla foi Johann Sebastian Bach, que dedicou seis concertos ao cravo. Contudo, foi o piano o mais espetacular dos instrumentos solistas, o único capaz de se confrontar com êxito com uma nutrida orquestra.

O piano e o seu aparecimento no mundo musical europeu

Prescindindo do órgão, que, pela sua vinculação à música religiosa, ocupou sempre um lugar especial, no momento do aparecimento do piano os instrumentos mais em voga eram o cravo (de cordas beliscadas) e o clavicórdio (de cordas percutidas). O primeiro, de grandes dimensões, e de uma sonoridade brilhante, embora um pouco monótona e inexpressiva, era o instrumento apropriado para o concerto e a música de câmara. O segundo, geralmente muito menor, de sonoridade débil mas doce e poética, destinava-se sobretudo ao uso doméstico e aos serões musicais íntimos. Era também o instrumento de estudo dos organistas e, para esse fim, aplicava-se-lhe uma pedaleira. O clavicórdio possuía algumas qualidades que, em parte, lhe davam uma certa superioridade em relação ao cravo. Em primeiro lugar, estava sua sensibilidade ao teclear do intérprete, que permitia conseguir efeitos que no cravo eram impossíveis. Em segundo lugar, seu som era muito fraco para competir seriamente com o cravo como instrumento de concerto. De qualquer maneira, ambos os instrumentos estavam destinados a sucumbir em face do avanço do piano. O aparecimento «oficial» do pianoforte produziu-se cerca de meados da década de 1740-1750, não obstante seu nascimento ser anterior. A paternidade do pianoforte é universalmente atribuída ao italiano Bartolomeo Cristofori (1655-1731), um hábil artesão que, nos primeiros anos do século XVIII, se encontrava ao serviço do grão-duque da Toscânia, Ferdinando de Medicis. O primeiro pianoforte, ainda experimental, construído por Cristofori, data de 1702 e conserva-se atualmente na Michigan University de Ann Arbor, nos Estados Unidos da América do Norte. Em 1709, o mesmo Cristofori construíra vários instrumentos consideravelmente melhorados, e, dois anos mais tarde, a sua invenção foi anunciada ao mundo por um artigo do escritor Scipione Maffei, publicado na revista científica veneziana *Il Giornale dei Letterati d'Italia.* Naquele escrito fazia-se uma descrição minuciosa, acompanhadá de gravuras, do novo instrumento, batizado pelo seu inventor *gravicembalo col piano e forte.* O princípio da corda percutida em que se baseava o mecanismo do pianoforte não era novo, já que era o mesmo do clavicórdio; mas era completamente nova a genial concepção de uma mecânica formada por martelos independentes — que, além de conservar a sensibilidade de tecleio e a expressividade do clavicórdio, assegurava ao pianoforte um volume sonoro capaz de competir com o do cravo, e até de o superar.

Inexplicavelmente, o pianoforte não teve êxito na sua terra de origem e foi rapidamente esquecido. Não aconteceu o mesmo na Alemanha. Em 1725, o artigo de Scipione Maffei foi traduzido para alemão e publicado no terceiro volume da *Musikalische Kritik,* editada por Johann Mattheson. O escrito caiu nas mãos de um contrutor de órgãos radicado em Dresden: Gottfried Silbermann. Este, convencido das possibilidades de êxito do novo instrumento, dedicou-se com energia e método ao seu fabrico e comercialização. Além de ter fundado a primeira fábrica importante de pianofortes, Silbermann instruiu um numeroso grupo de discípulos, entre os quais figurava Johann Zumpe, que se mudou, mais tarde, para a Inglaterra e ali iniciou uma próspera indústria. Igualmente discípulo de Silbermann foi Andreas Stein, criador da chamada «mecânica vienense» e construtor dos pianofortes preferidos por Mozart. Foi assim que o pianoforte, ao qual não se prestou importância na Itália, triunfou na Alemanha e veio a ser difundido por artesãos alemães; durante muito tempo, foi, inclusive, considerado uma invenção alemã.

Afirmação do pianoforte

Durante algum tempo, pianoforte, cravo e clavicórdio conviveram pacificamente; porém, em breve começou a competição entre eles. O primeiro a sucumbir foi o clavicórdio. A rivalidade entre os outros dois instrumentos prolongou-se ao longo de quase cinquenta anos, culminando com a vitória do pianoforte. Entre outras razões, o triunfo do novo instrumento obedeceu a uma paulatina variação do gosto musical.

A partir de meados do século XVIII, a música, afastando-se pouco a pouco do estilo polifônico barroco, orientou-se decididamente para o monodismo. Tal evolução deveu-se a dois fatores principais: o incremento do virtuosismo instrumental, a que já nos referimos, e a crescente importância do *bel canto,* associado ao grande êxito do melodrama. À medida que o monodismo foi ganhando terreno, tornaram-se mais claras as limitações do cravo. Sua falta de expressividade, conseqüência da impossibilidade técnica de influir sobre a intensidade do som, tornava-o inadequado para o novo estilo e todos os recursos a que os cravistas deitaram mão — ornamentações, aceleração dos tempos, caráter incisivo das frases, etc. — revelaram-se insuficientes. Por isso, o pianoforte impôs-se como o instrumento de tecla capaz de satisfazer plenamente as novas exigências expressivas e sonoras.

Evolução da escrita pianística

Os mais insignes representantes da fase intermédia entre o cravo e o pianoforte foram dois grandes compositores: Haydn e Mozart. O gênio de Haydn manifestou-se principalmente através da orquestra e sua obra para piano, se bem que cheia de inventiva, caracteriza-se por uma escrita bastante simples. Em contrapartida, Mozart era um virtuose do teclado e sua produção é muito superior à de Haydn, do ponto de vista instrumental. A mentalidade de Mozart foi mais cravística do que pianística, fato que o levou a preferir os pianofortes vienenses, de sonoridade próxima da do cravo. Contudo, o milagroso equilíbrio entre pensamento musical e meios técnicos, sempre presente na música de Mozart, fez que suas obras para piano sejam ricas em intuições e disposições que anunciam já o pianismo de Beethoven.

Quem inaugurou verdadeiramente a era do piano foi Muzio Clementi, um italiano fixado em Londres. Além de ser um dos maiores concertistas do seu tempo, Clementi foi também fabricante de pianos. Conhecia, portanto, o instrumento em todos os seus aspectos. Sua escrita pianística desenha de forma clara e inconfundível a personalidade do piano. Suas características são uma sonoridade cheia, uma grande riqueza de colorido dinâmico e um constante contraste entre o ligado e o picado.

Entre Beethoven e o piano houve um verdadeiro intercâmbio. Se, para este compositor, o piano foi um instrumento ideal para se expressar, para o piano a arte de Beethoven foi o meio idôneo de dar a conhecer suas infinitas possibilidades. Beethoven deu ao piano amplitude orquestral e sua escrita pianística foi influenciada pelo seu pró-

prio sinfonismo. Pelo contrário, a obra pianística de Schubert mantém-se sempre longe de qualquer influência orquestral. É pura música de piano. Além de obras de envergadura, como as sonatas e a *Fantasia Wanderer,* Schubert escreveu um grande número de pequenas peças pianísticas de aparência modesta, mas cheia de verdadeiros achados musicais.

Complexa e de difícil execução, a música pianística de Schumann representa um dos capítulos mais interessantes da literatura para este instrumento. Com Chopin, assiste-se a uma perfeita compenetração entre compositor e instrumento, de tal forma que, salvo raras exceções, sua produção é inteiramente dedicada ao piano só. Com meios técnicos que não superavam os da época, Chopin soube assegurar ao instrumento sua plena independência da orquestra e sua inconfundível fisionomia.

Partindo das conquistas de Chopin, Liszt levou o piano até o seu completo desenvolvimento e criou um sinfonismo pianístico que, longe de sofrer a influência da orquestra, era capaz de influenciar esta. A contribuição de Liszt para a escrita pianística foi tão importante e definitiva que pouco se lhe pôde acrescentar posteriormente. Grandes músicos, simultaneamente excelentes pianistas, como Brahms, Franck e Saint-Saëns, desenvolveram a corrente lisztiana, transmitindo-a a seus sucessores. Deste modo, a personalidade de Liszt exerceu forte influência sobre as gerações seguintes até já bem entrado o século XX. Uma reação a este tipo de pianismo encontra-se na obra de Claude Debussy. Seu estilo, íntimo e misterioso, alcança uma complexidade e um refinamento tímbrico absolutamente novos e originais.

O pianismo do século XX, voltado para as mais variadas estéticas, é mais importante observado pelas suas qualidades musicais do que por um ângulo puramente instrumental. De salientar os novos caminhos abertos pela integração, cada vez mais assídua, do piano no conjunto orquestral. □

À direita: Muzio Clementi (1752-1832), basicamente um compositor de obras de piano, cuja produção inclui mais de cinqüenta sonatas e o Gradus ad Parnasum.

Arquivo Salvat

A obra de Raoul Dufy (1877-1953), reproduzida embaixo, mostra uma grande orquestra, com solista ao piano e coro. Desde fins do século XVIII, o piano foi adquirindo as características expressivas de um instrumento completo.

Giraudon

Obras representativas

Capítulo 43

Alguns exemplos de Mozart a Hindemith

Mozart

Na vasta produção de Mozart, os seus vinte e sete concertos de piano e orquestra representam um capítulo particularmente rico e brilhante. Escritos geralmente para suas próprias atuações, são obras propositadamente virtuosísticas, embora estejam longe da superficialidade de que, por vezes, foram injustamente acusadas. Pelo contrário, sob uma aparência leve e delicada, escondem um estilo instrumental de vigorosa sabedoria. Servindo-se de meios desconcertantes pela sua simplicidade e de uma orquestra bastante reduzida, Mozart construiu verdadeiros milagres sonoros, conseguindo, acima de tudo, um admirável equilíbrio entre piano e orquestra. Conquanto estejam, em regra, estruturados segundo os esquemas da música vienense, a qualidade da música, a riqueza da invenção melódica e a liberdade formal, vizinha da improvisação, fazem deles obras originais e únicas.

Um primeiro grupo de concertos, escritos em Salisburgo entre 1773 e 1781, inspira-se no estilo italiano, sobretudo nos concertos de violino de Tartini. Entre aqueles, um dos mais notáveis é o Concerto n.º 9, em mi bemol maior, K. 271, composto em 1777 e dedicado a uma famosa pianista francesa que se encontrava de passagem em Salisburgo, Mlle. Jeunehome. Contudo, a grande época do concerto mozartiano começou em 1782 — ano da mudança definitiva do compositor para Viena — e alcançou um maravilhoso ponto alto nos doze concertos compostos entre 1784 e 1786. Deste conjunto de obras-primas sobressaem especialmente duas: o Concerto n.º 20, em ré menor, K. 466, e o Concerto n.º 24, em dó menor, K. 491. Estas duas páginas, as únicas de tonalidade menor entre os concertos de piano de Mozart, foram comentadas por Alfredo Casella: «Representam na história pianística os primeiros e perfeitos modelos de concerto de solista moderno: um piano e uma orquestra, ambos soberanos, um pela sua nobre eloqüência de personagem dramática e o outro pelo seu pleno e rico sinfonismo, a que a presença do solista não consegue pôr um limite.»

O Concerto n.º 20, escrito em 1785, era o preferido de Beethoven, que costumava interpretá-lo com uma certa freqüência. Pela sua grandiosidade e força dramática, o primeiro andamento pode ser comparado às mais intensas páginas de *Don Giovanni*. A romança que constitui o andamento central é uma obra-prima de expressividade e poesia tímbrica. No terceiro andamento surge novamente o dramatismo inicial, que, no entanto, se resolve numa triunfal melodia em fá maior.

O Concerto n.º 24, cujos traços pré-beethovenianos foram bem sublinhados pelos críticos, data de março de 1786. O *Allegro* inicial, grandioso e dramático, abre com um cheio orquestral que expõe o primeiro tema. Outros dois, um dos quais é desenvolvido pelo solista, completam o denso material temático. O desenvolvimento baseia-se inteiramente no terceiro tema, enquanto a reexposição apresenta os dois primeiros de forma invertida. Uma característica deste andamento são os intervalos de sétima diminuta, que acentuam o seu dramatismo. O segundo andamento, um *Larghetto* em forma de *lied* em cinco partes, baseia-se numa bela melodia de amplitude quase romântica. Nos episódios dá-se relevo às madeiras, cuja inquietação cria um contraste com a serena força do piano. É particularmente notável o *Allegretto* final, cujo tema austero e melancólico dá origem a uma série de oito variações consideradas como as mais belas escritas por Mozart.

Beethoven

O músico de Bonn escreveu cinco concertos de piano e orquestra entre 1793 e 1809. O Concerto n.º 1, em dó maior, op. 15, escrito em 1795, é, na realidade, o segundo da série. Com efeito, o op. 19, que ostenta o n.º 2, data de 1793, embora tenha sido refeito várias vezes, uns anos mais tarde. Estas duas primeiras obras, claramente influenciadas por Haydn e Mozart, são pouco relevantes, não obstante alguns rasgos originais. O Concerto n.º 3, em dó menor, op. 37, é muito mais interessante. Superando os convencionalismos, Beethoven estabeleceu nele um original diálogo entre piano e orquestra. Apenas seis anos separam a obra mencionada do Concerto n.º 4, em sol maior, op. 58, preferido por muitos solistas. Foi escrito em 1805-1806, ao mesmo tempo que o Concerto de violino, de cuja inspiração íntima e poética participa. A originalidade da sua concepção revela-se logo desde o começo do primeiro andamento, *Allegro moderato*, que, prescindindo de introdução orquestral, é iniciado com serena determinação pelo instrumento solista. O rico material temático cria agradáveis contrastes, sempre imersos numa atmosfera de serena

Arquivo Salvat

No começo de 1788, Mozart compôs o Concerto em ré maior, de piano e orquestra, que, segundo parece, só tocou na coroação de Leopoldo II, em 1790, em Francoforte. À esquerda: uma página da partitura autógrafa.

beatitude. *O Andante con moto* central alcança o auge de dramatismo na oposição entre um piano lírico e uma orquestra áspera e rítmica. Sem interrupção, passa-se ao terceiro andamento, um rondó cheio de alegria festiva, com momentos decididamente humorísticos.

A série encerra com o monumental Concerto n.º 5, em mi bemol maior, op. 73, «Imperador». Pelas suas amplas dimensões e original tratamento pianístico, foi como uma «sinfonia com piano». A estrutura do primeiro andamento, *Allegro,* afasta-se de qualquer modelo. A introdução orquestral reduz-se a um único acorde na tonalidade fundamental. Depois deste, o piano realiza uma vasta cadência, sublinhada em duas ocasiões por novos acordes orquestrais. A este original exórdio segue-se a exposição dos dois temas principais, tão pouco diferentes um do outro que parecem quase dois elementos de um único tema e que dão ao andamento uma grande unidade. Após um amplo desenvolvimento, a reexposição inicia o final do andamento. Baseado num tema sutilmente simples, o segundo andamento, *Adagio un poco mosso,* é um breve parêntese de recolhida serenidade. Depois de preludiar brevemente, o solista interpreta a primeira das duas variações sobre o tema. Da segunda encarregam-se as madeiras, acompanhadas pelo piano. Algumas modulações preparam a engenhosa transição que conduz diretamente ao terceiro andamento, um Rondó cheio de vigor e muito original no tratamento rítmico, digna conclusão para esta grande obra que encerra a época do concerto clássico.

Schumann

Uma das mais belas páginas da literatura pianística é, sem dúvida, o Concerto em lá menor, op. 54, de Schumann. O primeiro andamento, concebido como uma fantasia para piano e orquestra, data de 1841. Nos quatro anos seguintes, Schumann ampliou a sua composição, acrescentando-lhe outros dois andamentos e dando-lhe definitivamente forma de concerto. Obra em que o romantismo se manifesta no seu aspecto fantasioso, irreal e passional, pela excepcional qualidade e a pura beleza da sua música é uma das jóias do repertório pianístico. Sua primeira audição realizou-se na Gewandhaus de Lípsia, a 1 de janeiro de 1846, sob a direção de Mendelssohn e com Clara Schumann ao piano.

No primeiro andamento, *Allegro affetuoso,* um forte e seco acorde da orquestra serve de breve introdução, assinalando a entrada do piano, que exercerá absoluta preponderância ao longo de toda esta parte. É interessante verificar que este *Allegro* assenta inteiramente num único tema, que, mediante uma genial transposição para a tonalidade maior, assume, por duas vezes, aspecto e funções de segundo tema. Numa atmosfera de sonho, que faz ressaltar o caráter originário

Archiv für Kunst und Geschichte

O Concerto de piano e orquestra, em lá menor, é uma das mais belas expressões românticas de Schumann. À direita: uma gravura de Carl Blechen (1798-1840), outra expressão do romantismo da época, Uma Igreja em Ruínas.

de fantasia deste andamento, o piano evolui com elegância até encontrar uma culminação das suas aspirações na bela cadência composta pelo próprio Schumann. O segundo andamento, *Intermezzo,* é um breve *Andantino grazioso,* refinadamente simples. Divide-se em três partes: a primeira e a terceira são dominadas por um motivo recorrente, enquanto a central é uma romântica melodia dividida entre as cordas e o piano. Com uma espetacular mudança de tonalidade, uns compassos de transição dão lugar ao brilhante *Allegro vivace* final. Aqui, o piano afirma logo seu predomínio, expondo o primeiro tema e ampliando-o com figurações e arabescos. Também o segundo tema, exposto pelas cordas, é retomado pelo piano com maior cantabilidade. A seção central baseia-se na alternância destes dois temas, enriquecidos por novas ideias à medida que o andamento avança. Encaminhando-se para a conclusão, a escrita é cada vez mais brilhante e virtuosística, assumindo quase o caráter de *moto perpetuo.*

Chopin

Os dois Concertos de piano e orquestra de Chopin, em mi menor, op. 11, e em fá menor, op. 21, também eles trocados na ordem cronológica, são obras juvenis que não se podem tomar entre as páginas mais importantes deste compositor. No entanto, pelas suas características especiais, ocupam um lugar de relevo na história do concerto e na produção de Chopin. Além de se afastarem do modelo de concerto universalmente adotado, contam-se entre as escassas obras do compositor que não são dedicadas ao piano só. Muito especiais são as relações entre piano e orquestra, já que esta última se limita a introduzir os temas e a servir de ligação entre os vários episódios, enquanto o piano se situa numa posição predominante.

Liszt

Liszt deixou várias obras para piano e orquestra, das quais apenas duas são concertos. Concebidos cerca de 1840, foram estreados respectivamente em 1855 e 1857. Construídos de forma muito original, têm vários traços em comum: ambos assentam em poucos temas que reaparecem, iguais ou transformados, em todos os andamentos, ligados sem interrupção, fato que confere a estas obras um caráter cíclico. Outra particularidade notável e comum aos dois é o uso freqüente de diversos instrumentos da orquestra em episódios solísticos ou em combinação com o piano. O mais conhecido e popular dos dois é o Concerto n.º 1, em mi bemol maior, caracterizado por uma fulgurante escrita pianística e uma magistral instrumentação. Constitui, além disso, um exemplo de ampliação estrutural, devido a um quarto andamento que, segundo as palavras do próprio Liszt, é uma recapitulação dos outros três.

Brahms

Os dois concertos de piano e orquestra de Brahms acusam um regresso à sólida construção clássica. O Concerto n.º 1, em ré maior, op. 15, data de 1858. Trata-se de uma ampla e bela página em que o conteúdo autenticamente romântico é equilibrado pelo classicismo formal. A parte de piano foi pensada em plano de igualdade com a orquestra; até os passos de maior dificuldade se revestem sempre de uma função expressiva musical, dando a toda composição um caráter de sinfonia concertante.

Vinte e três anos mais tarde, em 1881, Brahms escreveu seu Concerto n.º 2, em si bemol maior, op. 83, que, se bem não constitua um progresso em relação ao primeiro, nem na forma nem no significado, tampouco lhe é inferior em beleza. Estruturado em quatro andamentos, possui dimensões insólitas para um concerto com solista; contudo, de maneira alguma fica prejudicada sua admirável arquitetura, sempre lógica e clara. Quanto às relações entre solista e orquestra, acentua-se nesta obra o caráter de sinfonia concertante que o primeiro concerto já denunciava.

Embora pareça basear-se sobretudo num tema inicial, o primeiro andamento, *Allegro non troppo,* apresenta um material temático extremamente complexo. O tema principal compõe-se de dois elementos que aparecem, respectivamente, na trompa e nas madeiras. O piano retoma o motivo da trompa e inicia um longo trecho parecido com uma improvisação, mercê do qual prepara a entrada triunfal da orquestra. Após a repetição do primeiro tema e a apresentação do segundo, a música enriquece-se com numerosas idéias secundárias, estreitamente aparentadas entre si, conferindo uma grande dimensão ao andamento. Graças a uma escrita autoritária e virtuosística, o piano assume o caráter de diretor da orquestra. É também de amplas dimensões o segundo andamento, *Allegro appassionato.* Trata-se de um *scherzo,* constituído, de acordo com a tradição, por três seções: *scherzo-trio-scherzo.* No entanto, cada uma das duas primeiras explora dois temas muito desenvolvidos (o tradicional era um tema por seção) e a terceira reproduz o *scherzo* de maneira muito livre. A parte pianística é, neste andamento, impetuosamente romântica. É muito mais simples e altamente inspirado o terceiro andamento, *Andante,* construído sobre um único tema, exposto pelo violoncelo. Na primeira parte, este instrumento assume o papel de protagonista, acompanhado pelo piano com ricas ornamentações. A partir da seção central, o piano volta a ser o protagonista, exteriorizando uma paixão por meio dos mais variados recursos. Como conclusão da obra, Brahms escreveu um *Allegretto grazioso* despreocupado e festivo, na realidade um rondó ditemático, tratado muito livremente, que se desenvolve com variedade rít-

François Follivi

A figura dominante de Liszt inspirou a Nadar (Gaspar Félix Tournachon, 1820-1910), célebre caricaturista e fotógrafo, o desenho que reproduzimos em cima, no qual o compositor, ao centro, aparece rodeado de músicos e pintores da época.

Polydor

Na fotografia acima: o notável pianista chileno Claudio Arrau, nascido em 1903. Arrau é, sem dúvida, um dos mais brilhantes intérpretes contemporâneos do repertório pianístico romântico e, de forma especial, da obra de Beethoven.

mica e bem conseguidas colaborações orquestrais. A parte pianística é particularmente brilhante e dá a medida das grandes possibilidades deste instrumento.

Saint-Saëns

Dos cinco concertos de piano e orquestra de Saint-Saëns, escritos entre 1858 e 1896, são três os mais notáveis: o 2.º, o 4.º e o 5.º O Concerto n.º 2, em sol menor (1868), apresenta uma forma muito original, já que consta de um tempo lento e de dois *Allegros* de diferente caráter. A escrita para o piano é essencialmente virtuosística. O Concerto n.º 4, em dó menor (1875), é o mais completo e conseguido da série. Sua estrutura é bastante rara: um primeiro andamento composto por um *Allegro* e um *Andante,* um *Scherzo* em segundo lugar, seguido por um *Andante* intermédio, e um *Allegro* final. Sem esquecer o virtuosismo, o tratamento do piano é muito mais concertante do que na obra anterior. O Concerto n.º 5, em fá maior (1896), escrito no Egito, tornou-se conhecido habitualmente como «Concerto Egípcio». Dos seus três andamentos, o segundo, *Adagio,* é o mais exótico. O piano desempenha um papel ao mesmo tempo virtuosístico e concertante.

Arquivo Salvat

O músico e escritor francês Camille Saint-Saëns (1835-1921), cuja obra inclui cinco magníficos concertos de piano e orquestra, aparece nesta fotografia com o diretor e compositor italiano Luigi Mancinelli (1848-1921).

Grieg

O Concerto em lá menor, de Grieg (1868), é uma das obras mais populares do seu autor. Em cada um dos três andamentos aparecem temas da música popular norueguesa, embora numa proporção menor do que noutras composições de Grieg. No conjunto, é uma obra agradável e atraente, apesar de evidentes deficiências formais.

Tchaikovsky

Dos dois concertos de piano compostos por Tchaikovsky, o n.º 1, em si bemol menor, op. 23, é o mais conhecido e interpretado, se bem que o n.º 2, em sol maior, op. 44, seja musicalmente mais importante. Escrito em 1874, o Concerto em si bemol reúne as habituais qualidades e defeitos do compositor russo, quer dizer, uma abundante invenção melódica que, por vezes, cai na vulgaridade e no lirismo fácil, unida a uma instrumentação sólida e brilhante. O primeiro andamento compreende duas seções, um *Allegro non troppo e molto maestoso* e um *Allegro con spirito.* A primeira baseia-se num famoso tema, exposto pela orquestra numa longa introdução. Seu desenvolvi-

Arquivo Salvat

A tradição clássica e a recordação da sua terra dominaram a estrutura e o tema de alguns dos concertos de Sergei Rachmaninof. Em cima: sobre um piano de cauda, duas partituras do mestre russo.

mento e enriquecimento são reservados ao piano, que cumpre a função com virtuosismo e energia. Na segunda seção, mais ligeira, os temas são dois. O primeiro, uma melodia folclórica, permite que o piano cante com emoção. Termina com uma brilhante *cadenza.* O segundo andamento é um *Andante semplice* em três partes. A primeira e a terceira encerram um *Allegro vivace* de grande leveza. O andamento final, *Allegro con fuoco,* opõe um tema rítmico e burlesco a outro romântico, criando atmosferas contrastantes. O piano tem oportunidade de mostrar alternadamente seu virtuosismo e sua expressividade.

Rachmaninof

Situam-se na transição do século XIX para o XX os quatro concertos de Rachmaninof, escritos entre 1890 e 1926. A produção do compositor russo, notável sob muitos aspectos, foi muito diversamente julgada. Alguns classificaram sua música de superficial e antiquada; outros, em contrapartida, consideram-na um dos pontos altos da sua geração. Na realidade, o talento criador de Rachmaninof estava profundamente enraizado na tradição, a que permaneceu fiel, sem tentar aventuras modernistas afastadas da sua natureza. Em todos os concertos manteve a estrutura tradicional de três andamentos, rápido-lento-rápido. A forma-sonata aparece nos primeiros andamentos e, por vezes, também nos finais, enquanto os centrais são em forma de *lied.*

O Concerto n.º 3, em ré menor, op. 30, é talvez o que sobressai entre os quatro por uma escrita pianística e orquestral mais complexa e uma estrutura formal mais ambiciosa. Foi escrito em 1909 para servir de carta de apresentação do próprio Rachmaninof na sua estréia como pianista nos Estados Unidos. O primeiro andamento, *Allegro ma non troppo,* de amplas dimensões, está construído sobre dois belos temas, o primeiro dos quais procede de um canto litúrgico ortodoxo. O desenvolvimento central é, pianisticamente, a parte mais brilhante de todo o concerto. É também o momento culminante do andamento, alcançando seu clímax graças a sutis variações sobre o primeiro tema. Segue-se uma longa cadência, claramente dividida em duas seções, separadas por um breve desenho em que as madeiras se unem ao piano solista. Rachmaninof escreveu duas versões da primeira parte da *cadenza:* a primeira de cinquenta e cinco compassos e a segunda, consideravelmente mais difícil, de setenta e cinco. O andamento acaba com breves citações dos temas. De forma curiosa e interessante, o segundo andamento, *Intermezzo,* está construído sobre o mesmo material temático do primeiro (especialmente sobre o primeiro tema), transformado por meio de mudanças de tonalidade e de alterações dos valores das notas. No *Finale* há também referências a figuras procedentes do primeiro andamento, que conferem à obra uma grande unidade. Um tema que aparece primeiro sincopado no piano e depois, de forma mais lírica, na orquestra constitui a base deste brilhante terceiro andamento, em que o piano alcança os limites das suas possibilidades.

O século XX

No século XX, e mais precisamente a partir da Primeira Guerra Mundial, são escassos os verdadeiros concertos para solista com alardes de virtuosismo. No entanto, a literatura de concerto de piano conta algumas obras muito notáveis. O Concerto em fá maior, de Gershwin, foi escrito em 1925, por sugestão de Walter Damrosch, diretor da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque. A principal intenção do autor era realizar uma síntese entre as formas tradicionais e o *jazz.* Obra bem construída e brilhante, passou a fazer parte do grande repertório pianístico.

Os dois concertos de piano e orquestra de Ravel foram escritos entre 1929 e 1931. O primeiro, em ré maior, é o célebre Concerto para a mão esquerda. Ravel escreveu-o para o pianista vienense Paul Wittgenstein, que perdera o braço direito durante a Primeira Guerra Mundial. É uma bela composição num único andamento. O segundo, o Concerto em sol maior, é uma obra realizada com a habitual perfeição e clareza que caracteriza a produção de Ravel. Estruturado em três andamentos, manifesta uma certa nostalgia pelo concerto tradicional, se bem que com uma boa dose de sorridente ironia. A escrita pianística alcança um virtuosismo de altos vôos.

Outras obras importantes deste século são os concertos de Prokofief, Bartók, Katchaturian e Chostakovitch. Merecem ainda ser mencionadas algumas obras para piano em combinação com uma pequena orquestra ou um conjunto especial, tais o Concerto de piano e orquestra de sopro, de Stravinsky (1923), ou a *Kammermusik n.º 2,* de Hindemith (1924), para piano e pequena orquestra de cordas-sopro. ■

Capítulo 44

O concerto para cordas

O concerto para instrumento de arco como solista definiu-se na época seguinte ao barroco e teve o seu apogeu no romantismo, o período de maior admiração pelo artista virtuose. Mais tarde escrever-se-ão obras de grande envergadura e dificuldade (Bartók, Schönberg, Berg), mas o momento estelar, o primeiro encontro, ao nível de vedeta, do endiabrado virtuose que esmaga seu público (Paganini) passara já. As obras posteriores a esse instante exaltado do século XIX deverão estar mais ligadas à essência musical do que ao puro artifício espetacular, de modo que poderemos descrever diversas fases na evolução dos concertos de violino (o principal representante da sua família), de violeta ou violoncelo e orquestra.

O violino, um instrumento feito para cantar

A maior importância que se concede ao violino, instrumento soprano da família das cordas, provém da sua privilegiada situação; situação aguda e, portanto, mais evidente e penetrante, no quarteto de instrumentos de arco. Se levarmos em conta que, através da ópera incipiente, no século XVII, se chegou ao conceito de «melodia acompanhada» (*melodia:* voz preponderante, geralmente situada na parte aguda, soprano), compreenderemos facil-

O tema do violino tratado por Raoul Dufy (1877-1953) em telas tão notórias como O Violino Vermelho *e* O Violino Amarelo, *em que sua composição sincopada e seu cromatismo sutil alcançaram uma máxima expressão, reaparece na* Homenagem a Bach, *que também deu ao violino um papel de protagonista em muitas das suas obras instrumentais.*

Bulloz

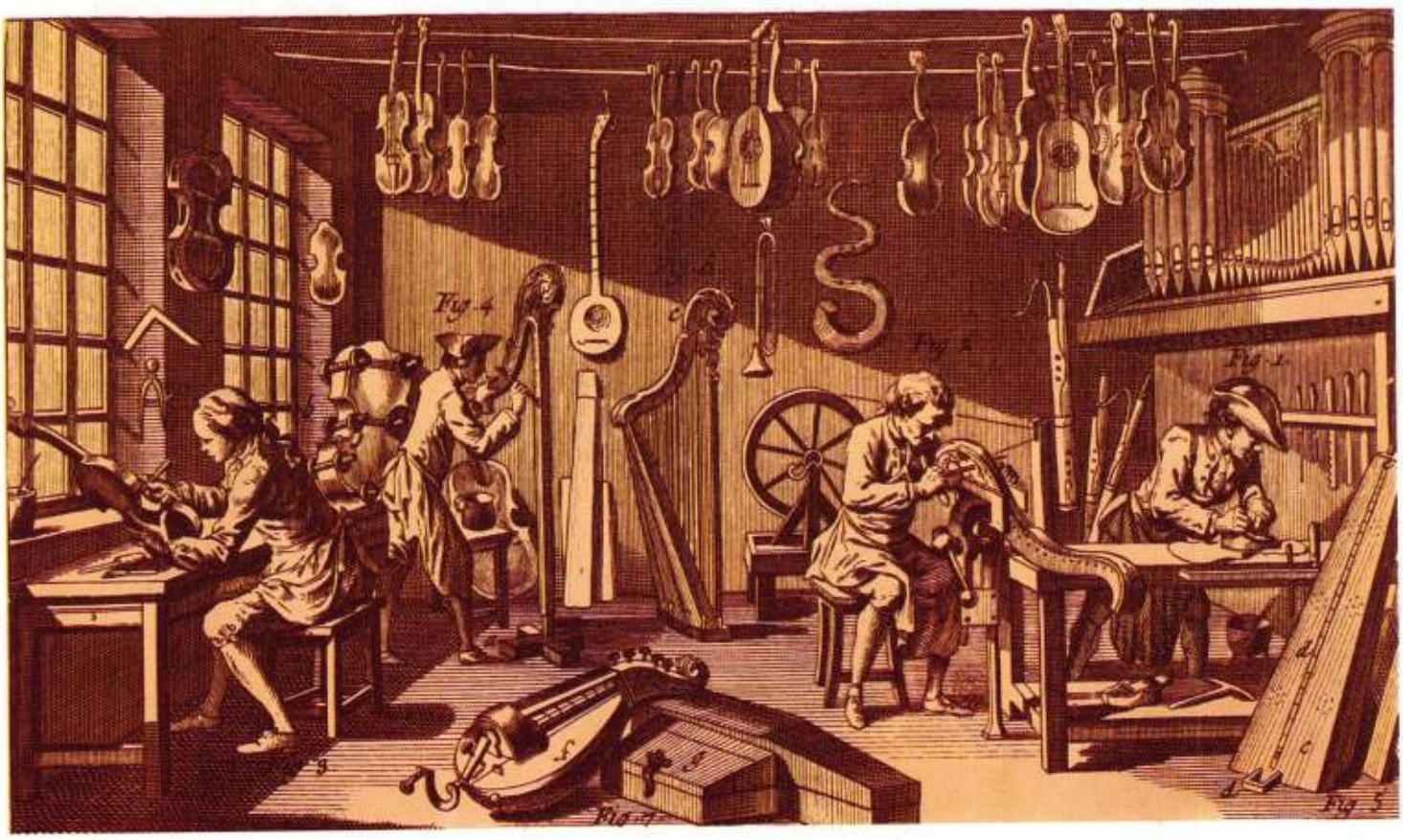
mente por que razão o violino, a voz *cantabile* por excelência, ocupa um lugar privilegiado entre todos eles. Depois da época da polifonia (e até, durante a mesma, as vozes extremas do quarteto vocal ou coro misto — soprano e baixo — eram as mais proeminentes), a melodia, o belcantismo sem fronteiras, quer vocal quer instrumental, apoderou-se (salvo exceções, claro) do panorama musical. Tal como os sopranos se transformaram em divas, em conseqüência de assumirem constantemente o papel de protagonistas, o violino, principal condutor do *melos* que caracterizava toda esta época, foi o instrumento privilegiado e o que recebeu maior atenção da parte dos compositores. Isto pode, talvez, justificar a notável desproporção existente entre o número de concertos dedicados ao violino e o número de concertos escritos para violeta ou violoncelo e os muito raros para contrabaixo.

Assim, já que o concerto de violino e orquestra parece ser o que melhor sintetiza a concepção dialogante entre um solista de cordas e o grosso da formação orquestral, pode ser oportuno, a partir destas premissas e em vista dos resultados artísticos, centrarmo-nos numa observação atenta, primeiro, do instrumento e, depois, da forma que engendra em conjunto — ou oposição — com a orquestra.

O violino conta-se entre os mais importantes instrumentos para qualquer tipo de realização musical. Principal membro do núcleo da orquestra desde seu primigênito aparecimento, passou a ser o máximo representante do sentido melódico, do lirismo musical; é, na música pura, o substituto da voz humana. A este respeito há um dado geográfico significativo: o berço do violino foi a Itália, país do canto por antonomásia, um país meridional e de caráter extrovertido, onde, desde o gorjeio dos pássaros até a língua das pessoas, tudo parece cantar ou convidar a cantar. Quem não recorda alguma das belas canções populares napolitanas ou venezianas? Não foi por acaso que na Itália nasceu a ópera, e quase nos atreveríamos a dizer a melodia (porque a melodia italiana se encontra na base do *melos* que se desprende da tonalidade). Além disso, muitos dos maiores violinistas de todos os tempos, bem como os mais importantes violeiros, são ou foram italianos. Recordemos apenas dois nomes míticos que resumem o que dizemos: Antonio Stradivari e Niccolò Paganini: ambos, cada um no seu respectivo campo, representam o símbolo da perfeição na arte do violino.

Conhecer o violino

A facilidade para cantar que possui o dúctil arco do violinista é uma das principais causas do seu grande poder de comunicação, capaz de estimular a inspiração, tanto do intérprete como do compositor. Mas, para se poder falar do concerto de violino e orquestra, há que conhecer previamente, por pouco que seja, o instrumento, o violino e seu mundo; saber da sua magia, das suas imensas possibilidades e também das suas dificuldades. O violino, esse instrumento de quatro cordas ordenadas por intervalos de quinta que, soltas, dão as notas mi, lá, ré, sol, do agudo para o grave, é um amigo familiar a todos e, ao mesmo tempo, um grande desconhecido. O violino, que se digita com a mão esquerda e se faz tocar com o arco segurado pela direita, necessita de um jogo naturalíssimo de sincronização entre os dois tipos de movimento; sincronização cuja dificuldade conhecem muito bem os estudantes dos cursos iniciais daquele instrumento. As posições de digitação, numa corda sem trastos de qualquer tipo, exigem sempre distâncias diferentes entre os quatro dedos, distâncias logicamente decrescentes à medida que o som sobe; é como se se tocasse num teclado *(tastiera)* cujas



Arquivo Salvat

unidades fossem decrescentes, sem que nunca duas delas chegassem a ser iguais.

O «mais difícil contudo» é que, no caso dos instrumentos de arco, este teclado é imaginário: o violinista tem de o adivinhar com uma precisão absoluta, sob pena de não dar a afinação exata, e tanto mais quanto este teclado se multiplica quatro vezes, já que se reproduz em cada uma das quatro cordas. Tocar violino é algo verdadeiramente complexo. A estas dificuldades há que acrescentar ainda as que representam o manejo do arco e o grande equilíbrio de pulso que se precisa para o sustentar fixamente e no ângulo adequado a cada corda. Mas não é este o lugar idôneo para falar destes aspectos; pretendemos apenas insinuar o que representa aprofundar a técnica violinística e aceder ao completo domínio das suas múltiplas dificuldades, para melhor valorizar o trabalho do intérprete. No entanto, o objetivo não é — ou não deveria ser — apenas unicamente a perfeição técnica, mas sim a apreensão essencial do sentido artístico e sua valorização musical por meio da interpretação. Tocar bem violino é algo realmente difícil, mas esta mesma dificuldade é o aguilhão que desperta as grandes vocações; é nesta lendária dificuldade que radica seu feitiço, seu extraordinário poder de captação dos grandes espíritos.

Mas vejamos ainda alguns aspectos: um mesmo intervalo — tomemos, por exemplo, o de tom, ou segunda maior — estará representado, em diferentes partes de uma mesma corda, por distâncias milimetricamente diferentes, reduzindo o comprimento à medida que o som sobe. O violinista deverá, pois, mover-se em âmbitos cada vez mais estreitos, juntando os seus quatro dedos à medida que vai alcançando registros mais agudos sobre uma mesma corda; isso faz que a execução seja mais delicada para a pureza de afinação. Todavia, convém recordar que o violino dispõe de quatro cordas e que uma escala suficientemente extensa de mais de duas oitavas pode ser alcançada sem deslocar a mão, em primeira posição, passando simplesmente de uma corda para outra numa continuidade perfeita.

É belo contemplar, mesmo da perspectiva do puro melômano, a dose de engenho que representa a aplicação da técnica violinística, as admiráveis astúcias de que se vale o violinista — consoante as escolas e as diferentes épocas — para resolver os grandes problemas presentes nas obras dos grandes compositores.

Para Corelli, a extensão do violino mal devia ultrapassar os limites da voz humana; hoje, porém, o violino chega a tessituras agudíssimas, que ultrapassam em muitas linhas adicionais a pauta musical. Só este fato dá já a entender que as funções que o instrumento foi desempenhando através da sua evolução técnica lhe permitiram acrescentar suas possibilidades até conseguir uma gama de efeitos próprios que já nada — ou muito pouco — tem a ver com o seu primitivo ideal de imitação do canto. Desde os sons beliscados diretamente pelos dedos, sem arco — *pizzicato* —, até o efeito mágico, maravilhoso, gélido, dos sons harmônicos, há toda uma variedade de timbres, arcadas, trêmulos, etc., capaz de colorir as partituras e estimular a inspiração dos maiores mestres. Tanto assim é que o violino chegou a ser tratado em determinadas páginas de música de vanguarda não como um instrumento melódico, mas sim como um instrumento ponteado, num autêntico catálogo de efeitos tímbricos e até percutivos.

Relação do violinista com seu instrumento

Tentarmos abordar o que pode representar a evolução técnica do violino (e, por extensão, da violeta e do violon-

Bertolasi/Ricciarini

As imagens da esquerda e da direita mostram, respectivamente, uma antiga oficina de construtores de instrumentos de cordas, em que as virtudes do artesão tinham um papel fundamental, e uma oficina contemporânea, em que as técnicas não variaram grandemente. O violino, tal como a violeta e o violoncelo, nasceram de modo simultâneo na primeira metade do século XVI, já que os três instrumentos aparecem num fresco de Gaudenzio Ferrari, de 1536, na catedral de Saronno. Ignora-se quem foi o inventor do violino, mas entre os primeiros possíveis fabricantes mencionam-se os artesãos de Bréscia Giovan Giacobo dalla Corna e Zanetto Montichiaro.

celo) seria uma tarefa mais própria de um tratado do que de uma obra de divulgação. Falar das posições que ampliaram a extensão aguda do instrumento, da técnica do arco, do matiz dos ataques, etc., é, quase sempre, uma linguagem dirigida aos violinistas e não ao público em geral. E, no entanto, tudo isso é fundamental para compreender e valorizar o instrumento de arco e descobrir uma parte da sua sedução. Outro capítulo igualmente fascinante seria o da construção de instrumentos, a violaria, a arte de realizar uma jóia musical, desde a escolha — depois de longas experimentações e estudo — das madeiras e suas qualidades, do tipo de verniz, etc., até ao cuidado do mínimo pormenor, como a colocação da alma — ou seja, a pequena vareta que comunica a mútua vibração das duas superfícies do instrumento — num lugar estratégico, por debaixo do cavalete, um dos pontos frágeis e vitais do violino. Não são, portanto, de estranhar os múltiplos cuidados que o violinista dispensa ao seu instrumento tratando-o com autêntico carinho, preservando-o das mudanças bruscas de temperatura, da umidade, etc. Entre o violinista e o violino existe uma relação particular, algo assim como o afeto que se dedica a um ser querido; e, pensando bem, conclui-se que não poderia ser de outro modo. Existem entre ambos longas horas de recíprocas confidências, uma perfeita simbiose e uma mútua compenetração: o violino, nas mãos do seu dono, deixa de ser ele próprio para se converter num prolongamento do corpo do intérprete e, em rigor, no verdadeiro intérprete do seu fluxo vital, no genuíno transmissor das oscilações emotivas do artista virtuose. Deste modo, fundem-se um no outro, confundindo-se num mesmo pensamento musical e participando — nervos, músculos, dedos, cordas, madeira, verniz — numa mesma corrente nervosa que emana do cérebro e se converte em vibração sonora, vibração física, musical, que por sua vez, repercute sobre a sensibilidade do próprio executante, absolutamente absorto numa audição atenta e ensimesmada. Tudo isto pode parecer literatura, mas, embora se afaste um pouco da temática do concerto como tal, aproxima-nos do mundo do violinista e do seu violino: um mundo muitas vezes incompreendido, capaz não só de consumir horas e horas de profundo estudo, mas uma vida inteira de abstração. Os novos tratados, a partir dos trabalhos do grande violinista e pedagogo húngaro Carl Flesch, levam muito em conta e estudam cientificamente a fisiologia do violinista e a maneira ótima de segurar o instrumento consoante sua configuração física.

Na imagem em cima: um violino Stradivarius, sinônimo de perfeição no que a esse instrumento respeita. Antonio Stradivari, chamado Stradivarius, foi discípulo de Nicola Amati, o fundador da escola de Cremona, antes de fabricar instrumentos na sua própria oficina. Seus violinos caracterizavam-se por uma notável sonoridade. Chegou a construir mais de mil e cem em cinquenta e nove anos, entre os quais sobressaem os fabricados durante os anos de 1700 a 1725.

As cordas do violino

O violino (bem como a violeta e o violoncelo) possui quatro cordas dispostas, como já dissemos, em registros escalonados, sendo aguda a primeira (mi) e relativamente grave a última (sol). Isso significa que, pelas leis físicas das cordas, a primeira deverá ser muito mais fina do que a última; isto é, que haverá uma variação na grossura e no peso das mesmas, bem como uma tensão igualmente diferenciada. Se fazemos menção as estes aspectos, é para dar a entender que existem peculiaridades próprias de cada corda, diferenças de caráter entre elas. Para começar, diremos que, atualmente, as duas mais agudas são metálicas e não de tripa de boi, como costumavam ser em épocas passadas. Isso torna-as mais resistentes. Cada corda do violino tem uma cor sonora bem diferente, que é oportunamente aproveitada pelo compositor e — em obras sinfônicas — também pelo regente de orquestra. A corda aguda, radiante e penetrante (*chantarelle*, na terminologia francesa), tem tons vibrantes, emotivos, que dão à frase musical toda a intenção expressiva de que é suscetível. A segunda e a terceira (lá e ré), um pouco mais apagadas, são admiráveis para a expressão íntima ou para fórmulas de acompanhamento de menor relevo. A corda grave, em contrapartida, pode ser de sonoridade robusta, nobre e de grande consistência na sua magnífica voz de contralto. Apesar disso, as grandes possibilidades expressivas do seu peculiar caráter tardarão bastante a ser valorizadas. Por exemplo, a famosa ária da Suíte n.° 3, em ré maior, de Johann Sebastian Bach, só foi aplicada à quarta corda do violino no século XIX, quando o grande

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

As fotografias acima mostram algumas posições do arco sobre o braço do violino. Na primeira, o arco encontra-se na ponta, já terminada a arcada. Na imagem pequena ao lado, o arco, também na ponta, fricciona duas cordas, na posição mais adequada para executar harmonias, enquanto, à direita, a mão segura o arco e com o indicador realiza um pizzicato. *Na imagem apresentada embaixo, o arco está situado muito perto do cavalete, onde pratica o* saltellato *e o* spiccato.

violinista alemão August Wilhelm (1845-1908) fez a transcrição. A partir de 1807, Paganini chegou a escrever sonatas e variações para exclusiva utilização desta corda em obras de uma dificuldade que, na época, parecia insuperável.

E que dizer das duplas e triplas cordas do quase impossível jogo polifônico da Chacóina para violino só, também de Bach? Parece que, naquela época, a curvatura do cavalete em que descansam as cordas em tensão não era tão pronunciada como passou a ser (para uma melhor pressão do arco e nitidez de som) em épocas posteriores, coisa que favorecia um maior contato entre cordas imediatas; além disso, o arco era mais curvo e, conseqüentemente, menos tenso do que o atual, o que permitia a adaptação simultânea às cordas sem muito esforço. Isto acrescenta novas dificuldades à execução destas obras num instrumento de concepção moderna. O termo *cordas duplas* designa toda a polifonia do violino, quer se trate de pôr em jogo duas, três ou quatro cordas em acordes ou de dar a ilusão de várias vozes, como nalguns duos para violino só de Carl Stamitz, Pietro Nardini ou Antonio Bartolomeo Bruni. Este é um artifício de uma grande dificuldade, já que tem a ver tanto com a técnica da mão esquerda (duplos, triplos e quádruplos digitados) como com a do arco, e a técnica do arco — segundo o musicólogo francês Marc Pincherle (1888-1974) — é, pelo menos, tão difícil como a da mão esquerda. Desde as arcadas lentas, de intensidade constante, até aos rápidos ataques, existe toda uma gama de processos para a mão direita, com uma terminologia própria: *martellato, spiccato, staccato, saltellato, flautato, grand détaché* (uma arcada a cada nota), *détaché bref* (na ponta, no centro ou no talão do arco), etc.

Variações na afinação e outras técnicas

Outro artifício, que por vezes se utilizou com muito êxito, foi o de variar a afinação original do violino com o fim de aceder a tonalidades pouco comuns. Deste modo, o violino pode executar com maior facilidade e brilho obras ou passagens que, de outra maneira, se revelariam árduas ou incômodas. O mesmo é dizer que, em certas ocasiões,

afinar o violino numa tessitura algo mais alta (elevar a afinação, ainda que seja apenas um meio-tom) produz uma afinação mais brilhante na emissão de som, o que faz, inclusive, variar a qualidade tímbrica. É isto que faz Mahler no solo de violino do segundo andamento da sua 4.ª Sinfonia, ao exigir a afinação do violino um tom mais alto, pretendendo dar assim ao instrumento um caráter rústico (como de *rebeque*) que encaixa muito bem no clima geral do andamento. Este recurso, que em italiano é conhecido pelo nome de *scordatura,* foi muito praticado em épocas distantes; por exemplo, por Heinrich Ignaz Franz von Biber, compositor alemão do século XVII, que, variando a ordem interna de relação entre as cordas, as ajustava aos seus propósitos polifônicos de ressonâncias e cordas soltas. Parece que Paganini (1782-1840) também se serviu, por vezes, deste meio para dar maior brilho às suas interpretações.

Muitos violinistas escreveram obras pensando mais no instrumento e nas suas capacidades do que na qualidade musical, com a intenção de exibir descobrimentos técnicos, como um cientista escreve um tratado para demonstrar uma teoria de criação recente. Mas os achados técnicos assim obtidos foram, mais tarde, utilizados pelos grandes compositores, que os aplicaram à grande música e lhes conferiram uma nova dimensão.

A evolução da técnica violinística não foi unilateral; pelo contrário, existiram e existem escolas com critérios nem sempre coincidentes e que oferecem uma extraordinária riqueza de argumentos.

Tratar do concerto de violino convidava a dar uma vista de olhos pela panorâmica do instrumento, a sua técnica e significado, para assim se compreender melhor o encanto que adquire ao pôr-se em contato com o grande corpo musical que é a orquestra. O violino, enriquecido

Archiv für Kunst und Geschichte

Arquivo Salvat

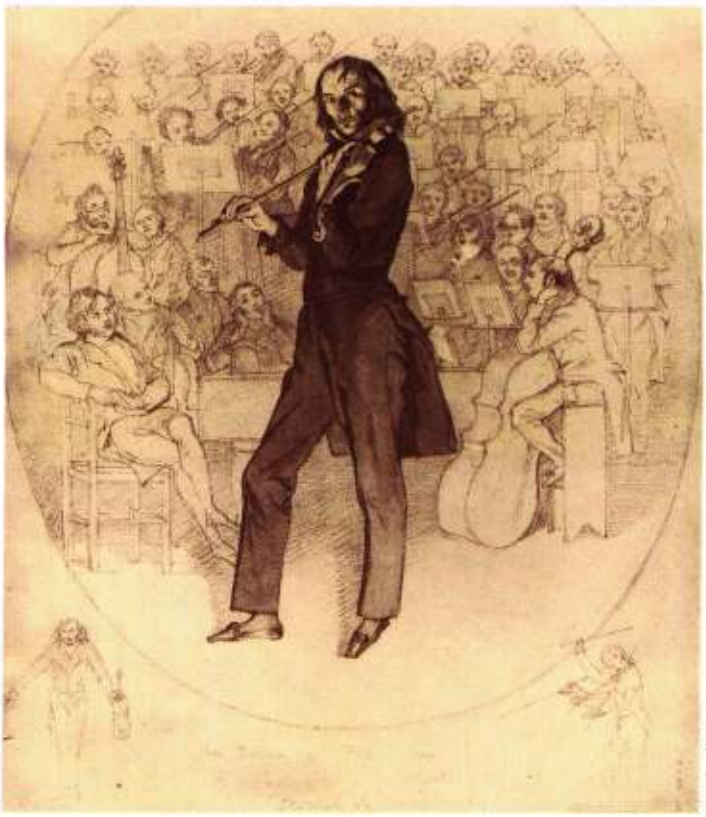
Em cima: uma foto de Pablo de Sarasate (1855-1908), violinista e compositor que foi protótipo do intérprete virtuose que brilhava nas salas de concerto da época.

Nos conjuntos formados por um clavicórdio com acompanhamento de diversos instrumentos de cordas (quadro da esquerda), estes últimos conseguiam, em geral, efeitos sonoros singulares aplicando novas técnicas de execução.

com esta grande acumulação de contributos, deu, além disso, à orquestra romântica e contemporânea sua extraordinária dimensão e uma infinita capacidade de matizes, num mundo sonoro em perpétua evolução.

O violino, instrumento solista

O concerto para violino solista insere-se no que foi a extraordinária evolução da técnica do instrumento e do crescente papel de protagonista que o artista-intérprete foi adquirindo. Já se viu a importância que, ao longo do século XVIII, o violino foi assumindo e como, pouco a pouco, se foi emancipando da sua função subalterna no concerto barroco, para ocupar, a partir do último terço daquele século, um lugar preponderante como solista na sonata, no quarteto ou no concerto com orquestra. Esta mudança de situação coincidiu, cerca de finais do século XVIII, com as mudanças sociais que prepariam a irrupção, já muito próxima, do romantismo. Estas mudanças produziram-se num período de transição, que vai da sociedade rigidamente estratificada do Antigo Regime à sociedade burguesa e pluralista, em que o homem como indivíduo emergiu com um impulso avassalador. Como conseqüência deste fenômeno, surgiu a sala de concertos, pelo fato de a música ter um público mais amplo do que na fase anterior. Mozart resumiu na sua intensa e curta vida todo um período histórico, já que conseguiu concentrar a grande variedade de elementos da época numa obra genial. Mas acontece que a altura era idônea e todos os fatores — perfeição instrumental, técnica de execução, função da música como espetáculo — se juntavam para poder oferecer um resultado perfeito. Não será porventura sintomático, na obra de Haydn, a mudança de atitude que representam as suas grandes obras da maturidade, um vez libertado do jugo da corte dos Esterházy? As sinfonias escritas em Londres, *A Criação, As Estações,* etc., são obras que revelam, no seu conteúdo, na sua nova função, as mudanças que apontamos. Por sua vez, o violino, como instrumento solístico, terá, a partir de Mozart — que lhe dedicou um total de sete concertos, entre 1775 e 1777 —, um tratamento diferente do dos seus congêneres integrados no grosso orquestral. Tal como se anunciava já, por exemplo, em *As Quatro Estações,* de Vivaldi, o violino assumiu a carga expressiva e brilhante da composição; o conjunto orquestral pôs-se inteiramente ao seu serviço e o instrumento foi entrando, pouco a pouco, numa progressiva ascensão virtuosística, à medida que se ia penetrando no romantismo e se ia aperfeiçoando a técnica de execução. Em todo este périplo, encontramos obras fundamentais, como o majestoso e insólito Con-



Arquivo Salvat

O domínio do violino, «mais além do humano», definia Paganini, que rivalizou com os melhores intérpretes da sua época e contribuiu para a evolução do instrumento, técnica e expressivamente.

certo de violino, de Beethoven (1806), de envergadura sinfônica e acavalado entre duas épocas; e assim, até chegar ao que já era de prever, à figura provocante e até diabólica do virtuose Paganini, o mito capaz de acender os entusiasmos mais exacerbados e que estabeleceu um conceito musical que subsiste ainda em grande parte dos melômanos atuais.

A admiração pelo intérprete foi uma das causas de atração do público melômano à sala de concertos; e isso sabia-o muito bem o compositor romântico, que escreveu páginas brilhantes e de exibição para o solista, sublinhando a sua técnica com um adequado recheio orquestral. A forma — que de alguma maneira ficará encaixada na da sonata — será dialogante ou de puro suporte harmônico sob os ágeis arabescos do violino, moderando a orquestra as suas intervenções de modo a nunca chegar a afogar o solista. Os concertos de Paganini, com sua sábia utilização dos recursos do instrumento e seus *feux d'artifice*, são o modelo principal deste estilo, embora também encontremos outras obras de grande valor; por exemplo, o Concerto em mi menor, de Mendelssohn, uma expressão lírica da mais nobre beleza, que se converteu — como tantas obras requintadas do compositor — num modelo de perfeição clássica. Possui outro volume, outra densidade, fruto de uma concepção mais ambiciosa, o Concerto em ré maior, de Brahms. Quase se poderia dizer que se trata de uma sinfonia em três andamentos com violino obrigado, em que a orquestra desenvolve e opõe, temática e maciçamente, a sua potência ao épico violinista, que, qual herói mitológico, se defende sozinho. É a época em que o homem expressa, em artes como a pintura, sua pequenez ante a magna Natureza e se apresenta completamente imerso na sua exuberante magnificência. Aproximamo-nos assim do quase insuperável, do Concerto de violino

Archiv für Kunst und Geschichte

Desde o século XVIII começou a ampliar-se o campo do violoncelo como instrumento solista. David Teniers (1610-1690) retratou-se, no quadro embaixo, a tocar violoncelo ao lado de sua mulher e filho.

O mapa da direita permite apreciar uma espécie de percurso europeu, onde se assinalam os mais importantes construtores de violinos, desde Gasparo Bertolotti, chamado da Salò, e Andrea Amati, fundadores das escolas de Bréscia e Cremona, respectivamente, que iniciaram dinastias famosas e cujos instrumentos haviam de culminar com os de Stradivari e Guarneri, passando pelas de Milão, com Carlo Giuseppe Testore; Veneza, com Santo Serafino; Roma, com Tecchler, um austríaco que também trabalhou em Veneza; a do Tirol, que, sob a direção de Jacob Stainer, em Absam, deu origem a uma longa família de violeiros, e finalmente Paris, com os nomes de Nicolas Lipot e François Tourte. Estes nomes de violeiros insignes e das suas escolas são apenas marcos na história do violino até aos começos do século XIX, história essa que inclui muitos outros.

de Tchaikovsky, de início proscrito por causa da sua extrema dificuldade. Esta é apenas uma visão panorâmica, que procura assinalar os pontos essenciais das obras mais famosas, entre as quais haveria que citar outras menos difundidas, embora igualmente dignas, da pena de compositores como Schumann, Spohr, Rode, Lalo, etc.

O século XX revelou ser, com suas radicais mudanças, uma época certamente interessante e que continuou produzindo obras magníficas, muitas das quais — como os concertos de Sibelius, Bartók, Prokofief ou Berg — foram integradas no repertório dos grandes violinistas. São, naturalmente, na sua maioria, obras de uma grande dificuldade técnica, mas também de completa assimilação dos novos modos do pensamento musical, e onde o intérprete está situado noutra ordem de relações sonoras. Bastará comparar o denso cromatismo do Concerto n.º 2, de Bartók — para não falar no de Schönberg — com o fácil lirismo de Saint-Saëns, por exemplo, para comprovar que o intérprete está situado noutra galáxia estética.

A violeta e o violoncelo como solistas

Esta nova ordem abre, em contrapartida, um mundo insuspeitado ao instrumento de arcos, que, livre de preconceitos, descobrirá novas potencialidades a partir de uma exacerbada especulação que, em última análise, está colocada ao serviço da melhor arte. Porventura não se despediu Bartók com um Concerto de violeta e orquestra, obra que deixou inacabada na sua última fase? E que diremos daquela inspirada obra para violoncelo e orquestra, escrita em 1967 por Henri Dutilleux, que tem o sugestivo título, extraído da poética de Baudelaire *(La Chevelure), «Tout un Monde Lointain»?* É um estudo da sonoridade, semeado de sons impalpáveis, quase oníricos, com tessituras no violoncelo que quase roçam o teto das do violino. E, já que falamos do nobre violoncelo, como classificar o Concerto de Lutosławsky, escrito em 1970, com sua particular estrutura e tratamento solístico? Nele intervêm espaços internos aleatórios (em que o maestro deixa, por uns instantes, de reger o conjunto), que criam um estranho contraponto de vida própria, num estádio de contemplação quase atemporal. E, para terminar esta exposição, citemos outra magnífica obra contemporânea, também para violoncelo e orquestra; desta vez, de um italiano, Sandro Gorli, e que tem como título o sugestivo e poético nome de *The Silent Stream* («A Corrente Silenciosa»). Aqui, a orquestra, literalmente atomizada em *divisi* e num trabalho de extrema minúcia, joga com uma sonoridade sempre efetiva, mesmo dentro do mais imponderável *pianissimo*. O luxo instrumental pode hoje combinar-se com todas as tendências e dar resultados surpreendentes, tanto pelo caráter insólito dos timbres dispersos e irreconhecíveis como pela técnica individual colocada ao serviço da filigrana constante, bem como do mais nobre ideal artístico. □

Capítulo 45

Principais concertos de cordas

«As Quatro Estações», de Vivaldi

Deve-se ao gênio de Antonio Vivaldi a estabilização das características fundamentais do concerto com solista. Para começar, o compositor veneziano fixou definitivamente em três os andamentos do concerto: dois tempos rápidos que enquadram um lento. Em segundo lugar, acentuou o lirismo individual do solista, opondo-o ao conjunto orquestral. Entre as obras publicadas sob a sua direta supervisão, figuram quatro coleções de concertos de cordas, cada uma das quais compreende doze obras: *L'estro armonico,* Op. 3 (1711), *La stravaganza,* Op. 4 (1714), *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione,* Op. 8 (1725), e *La cetra,* Op. 9 (1729). Os quatro concertos iniciais da terceira coleção, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione,* formam uma série conhecida pelo título de *As Quatro Estações,* que apresentam a curiosa particularidade de ser um dos primeiros exemplos de música programática. Com efeito, cada concerto é precedido por um soneto explicativo, cujos diferentes episódios correspondem a determinados trechos da partitura.

Concerto em mi maior, «A Primavera», Op. 8, n.º 1. O primeiro *Allegro* inicia-se com uma exuberante explosão de alegria em toda a orquestra. Após uma breve tormenta, restabelece-se a calma e os pássaros deixam ouvir os seus cantos. No delicadíssimo *Largo,* uma bela melodia do violino ilustra o sonho de um jovem guardador de cabras. A alegria renasce, despreocupada, nas vivas danças do *Allegro* final.

Concerto em sol menor, «O Verão», Op. 8, n.º 2. O primeiro andamento, *Allegro non molto-Allegro,* evoca a atmosfera asfixiante do verão. No *Adagio,* a lamentosa melodia do solista é interrompida por enérgicas intervenções da orquestra; aproxima-se uma tempestade que estala, violenta, no *Presto* final.

Concerto em fá maior, «O Outono», Op. 8, n.º 3. O rítmico baile de camponeses com que abre o *Allegro* inicial transforma-se, em breve, num baile de ébrios, que acabarão por adormecer. No *Adagio molto*, o violino solista, com o seu canto sereno, comenta o plácido sono dos bêbedos. No *Allegro* final produz-se uma mudança repentina: sobre um ritmo enérgico e festivo inicia-se uma caçada.

Precursor do poema sinfônico, Vivaldi conseguiu conciliar, sobretudo nos concertos de As Quatro Estações, *o pitoresco descritivo com o rigor das formas puras. Embaixo: um óleo de Eduard Schelleich,* Carregando Trigo.

Concerto em fá menor, «O Inverno», Op. 8, n.º 4. O frio e os seus efeitos são engenhosamente representados no primeiro andamento, *Allegro non molto*. O belíssimo *Largo* confia à melodia do violino, sobre um *pizzicato* da orquestra, a evocação de uma tarde de chuva. Com picardia e humor, o *Allegro* final ilustra alguns aspectos burlescos do inverno.

Dois concertos de violino de Bach

Com os dois concertos de violino e orquestra de cordas de Johann Sebastian Bach inicia-se o grande repertório violinístico. Bach interessara-se sempre pelo concerto e estudara a fundo a estrutura e a técnica dos concertos italianos de Corelli, Vivaldi e Torelli, tendo chegado a transcrever vários deles para cravo. Depois de se fixar em Cöthen, em 1717, Bach decidiu-se a abordar a forma concerto. Não se limitou então a imitar seus antecessores, mas contribuiu para o gênero com novas idéias. Introduziu no concerto a forma *da capo* da ária italiana (três seções, a terceira das quais é a repetição da primeira), construiu seus finais empregando freqüentemente as formas fugadas e, por fim, prestou maior atenção aos efeitos sonoros resultantes das combinações instrumentais do que ao virtuosismo individual do solista.

O primeiro andamento do Concerto n.º 1, em lá menor, BWV 1041, *Allegro moderato*, abre energicamente com um tema rítmico da orquestra. O violino faz seu aparecimento com outro tema cantável que, juntamente com o primeiro e a outra idéia apresentada também pelo solista, constitui o material temático do andamento.

No *Andante* central, o violino traça uma ampla linha melódica, que ricamente ornamenta, enquanto a orquestra executa um baixo obstinado. O estilo fugado aparece na Giga que constitui o andamento final, *Allegro assai*.

O *Allegro* inicial do Concerto n.º 2, em mi maior, BWV 1042, é um exemplo de construção na forma *da capo*. Desenvolve-se a partir das três notas do acorde fundamental, das quais arrancam também os elaborados floreados do instrumento solista. Uma breve cadência lenta serve de ponte para a repetição da primeira seção. Como acontecia no primeiro concerto, o *Adagio* central apresenta um baixo constante da orquestra, a sublinhar a expansão lírica do solista. Construído sobre um tema de dança, o *Allegro assai* final é brilhante e vivo.

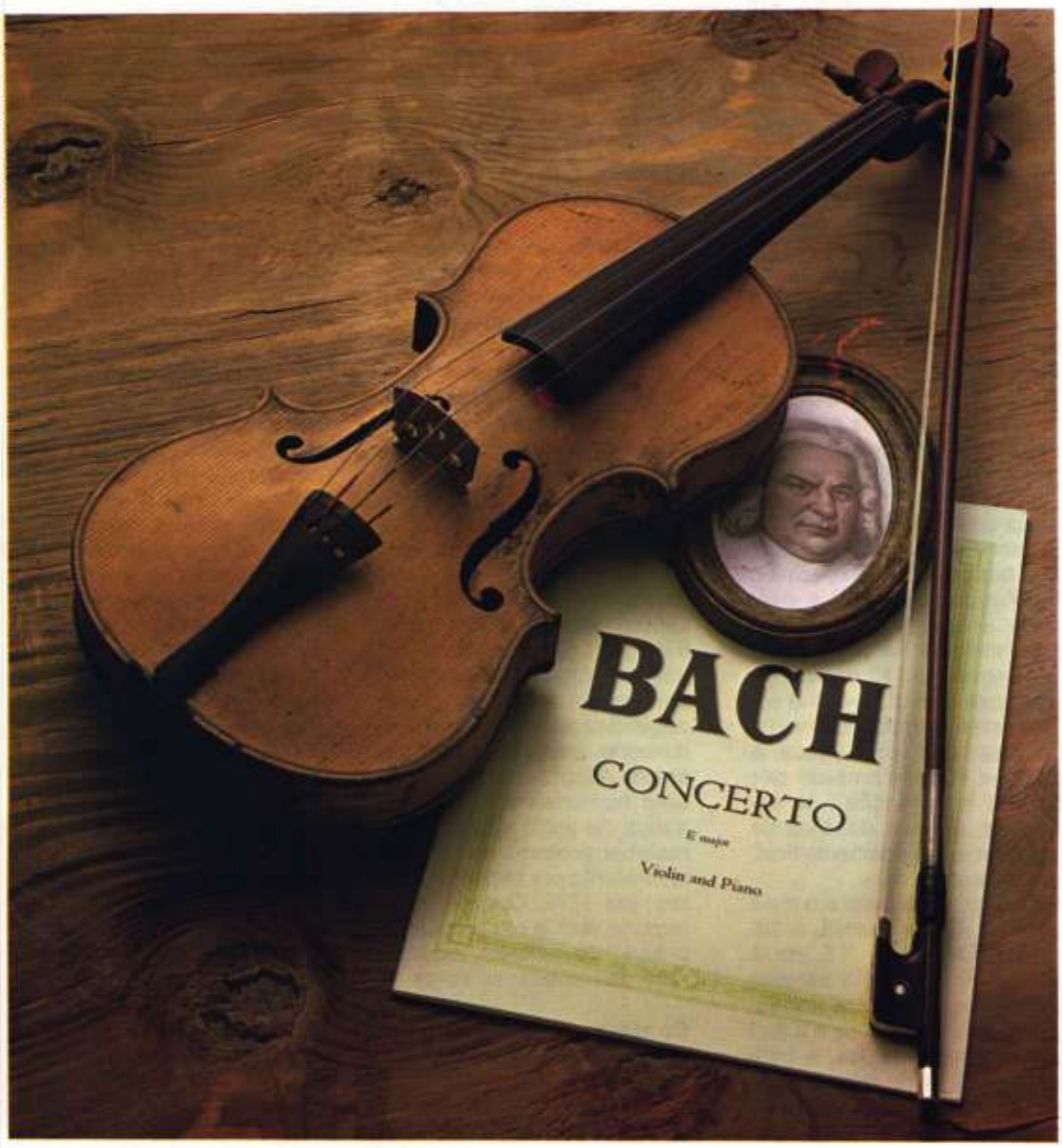
O tema principal, repetido várias vezes pela orquestra, alterna com os episódios cada vez mais animados confiados ao solista.

Os concertos de violino de Mozart

Os cinco concertos de violino e orquestra de Mozart (existem outros dois de autenticidade duvidosa) foram escritos todos entre abril e dezembro de 1775. O compositor tinha então 19 anos e sua personalidade juvenil brilha nestas atraentes obras, por cima das lógicas influências —sobretudo das escolas violinísticas italianas— que se fazem sentir. Na produção de Mozart, os concertos de violino constituem um conjunto compacto e são um dos melhores exem-

Os dois Concertos de violino e orquestra de cordas, de Johann Sebastian Bach, o n.º 1, em lá menor, e o n.º 2, em mi maior, constituem um exemplo do espírito inovador do mestre alemão, que enriqueceu o clássico modelo italiano.

Victoria and Albert Museum/Arquivo Salvat



Puigdengolas/Arquivo Salvat

A partir de abril de 1775, o jovem Mozart, que ainda sofria a forte influência dos modelos italianos, e, em especial, a de Boccherini, compôs os seus cinco concertos de violino e orquestra, um verdadeiro ponto alto da sua música. Ao lado: página autógrafa do Concerto n.º 5, em lá maior.

Arquivo Salvat

plos do seu «estilo galante». O elemento virtuosístico está presente, mas sempre refreado pela musicalidade.

O Concerto n.º 1, em si bemol maior, K. 207, é notável, sobretudo, pela abundância de idéias temáticas que, sendo só parcialmente submetidas a uma coordenação coerente, conferem à obra um original caráter rapsódico. Possivelmente, o menos interessante é o Concerto n.º 2, em ré maior, K. 211. O Concerto n.º 3, em sol maior, K. 216, é um dos preferidos pelos violinistas. Escrito só três meses depois dos dois primeiros, supera-os em qualidade musical. Após um primeiro *Allegro* habilmente elaborado, o *Adagio* é um belo devaneio de grande tensão melódica. O andamento final é um Rondó caracterizado por uma abundante variedade de temas.

O Concerto n.º 4, em ré maior, K. 218, tem um acentuado sabor italiano, que se deve ao fato de Mozart ter tomado, emprestadas, algumas idéias temáticas de um concerto de Boccherini. É, possivelmente, o mais luminoso da série, notável por seu lirismo e sua poética linha melódica. O primeiro andamento, *Allegro,* baseia-se em dois temas. O primeiro é amável e delicado, enquanto o segundo é uma melodia de grande expressividade. No *Andante cantabile* central, o violino solista canta longamente, com o calor de uma voz humana, e apenas é interrompido por breves intervenções da orquestra. O tema do *Andante* reaparece no andamento final, um sereno Rondó.

O mais importante e o mais popular é, sem dúvida, o admirável Concerto n.º 5, em lá maior, K. 219. Pelo perfeito equilíbrio, pela bem conseguida unidade poética e a surpreendente inventiva, é uma obra perfeita do gênero. Curiosamente, o tema inicial do primeiro andamento, *Allegro aperto*, introduzido pela orquestra, não apresenta grande interesse. Em contrapartida, o segundo, que aparece após uma breve cadência, é absolutamente encantador. A primeira surpresa é constituída pela entrada do solista, que se verifica com um lento *arioso* sobre um acompanhamento fluido. A orquestra repete o tema inicial e agora descobre-se que este não é senão um acompanhamento do verdadeiro tema principal do *Allegro,* apresentado pelo solista. Pouco depois, um pequeno motivo de quatro notas converte-se noutro importante elemento estrutural do andamento. É maravilhosamente expressivo o *Adagio* central, cujas ricas harmonias, impregnadas de sensualidade, contrastam com o canto doce e poético do violino. O último andamento apresenta um traço de grande originalidade. É um *Tempo di minuetto*, entrecortado por um amplo *Allegro.* Este último é uma humorística e buliçosa dança de estilo «turco», cujo material procede de um bailado escrito por Mozart em Milão, em 1772. O andamento termina com a requintada repetição do minueto, que parece desvanecer-se no ar.

Concerto de violino, e orquestra, em ré maior, op. 61, de Beethoven

O único concerto de violino e orquestra de Beethoven foi escrito num momento de feliz inspiração. Com efeito, o período que vai desde 1804 a 1808 representou um dos mais fecundos na vida do compositor, como prova a ingente série de obras-primas que então escreveu: as Sonatas *«Appassionata»* e «Aurora», os três quartetos de cordas Op. 59, «Rasumovski», a ópera *Fidelio,* a 4.ª, 5.ª e 6.ª Sinfonias, o Concerto n.º 4 de piano e o Concerto de violino, terminado em dezembro de 1806 e estreado a 23 do mesmo mês, pelo violinista Franz Clement, grande amigo do compositor.

O amplo primeiro andamento, *Allegro non troppo,* inicia-se com quatro misteriosas pancadas de timbale, que reaparecerão periodicamente como uma espécie de *leitmotiv.* A orquestra expõe os três temas principais numa longa introdução eminentemente lírica. A entrada do solista produz-se com uma nova exposição dos temas sobre um hábil acompanhamento sinfônico. O andamento avança com regularidade até concluir com a cadência virtuosística do solista. O *Larghetto* central é um tema com variações, forma muito apreciada por Beethoven. A orquestra introduz o tema, para que o violino contribui com ornamentos melódicos que culminam em trilos. Após a repetição do tema e das variações, uma breve cadência do solista conduz ao Rondó final. Este último andamento, assente num tema principal e dois secundários, contém alguns dos momentos mais belos do concerto. A obra encerra com terceira cadência do solista.

No mesmo ano em que iniciou sua relação sentimental com Thérèse von Brunswick, Beethoven compôs seu único Concerto de violino, que só conheceu o êxito uns anos depois. Ao lado: Júlia e o Violino, *de Berthe Morisot.*

Concerto de violino, em mi menor, op. 64, de Mendelssohn

O Concerto de violino e orquestra, de Mendelssohn, é uma das obras mais belas e perfeitas do repertório violinístico. Iniciada a sua composição em 1838, foi terminado em 1844. Mendelssohn contou com a preciosa colaboração do famoso violinista Ferdinand David, que estreou a obra, com grande êxito, na Gewandhaus de Leipzig, a 13 de março de 1845. Um único compasso de introdução precede a entrada do solista, o qual expõe um belíssimo tema lírico, que, completado por outra idéia parecida, constitui a base do primeiro andamento, *Allegro molto appassionato,* desenvolvido com fluidez e poesia, unidas a momentos

Edimedia

Simion/Ricciarini

Ao alto: um setor do plano do centro da cidade de Leipzig, cuja sociedade de concertos da Gewandhaus foi dirigida por Mendelssohn, desde 1835, e onde o seu grande amigo, o violinista Ferdinand David, estreou seu Concerto de violino, em março de 1845.

de grande brilho sonoro. O primeiro-fagote, com uma simples nota, efetua a ligação ao segundo andamento, um *Andante*, em que o solista volta ao tema principal, após uma breve introdução orquestral. Enquanto a orquestra executa um delicado acompanhamento arpejado, o violino canta longamente o tema. O andamento anima-se na parte central, para concluir serenamente. O terceiro andamento divide-se em duas partes: um *Allegretto non troppo* prepara, de uma maneira magistral, a explosão de alegria do cintilante *Allegro molto vivace*.

Lauterwasser

Na imagem do lado: David Oistrakh, violinista russo nascido em 1908 e um dos maiores virtuoses deste século, que foi o primeiro intérprete dos concertos de violino de Rakof, Miaskovski e Katchaturian.

Concerto de violino e orquestra, em ré maior, op. 77, de Brahms

Tal como Beethoven e Mendelssohn, também Brahms escreveu um único concerto de violino e orquestra. Estas três obras constituem o máximo expoente da literatura de concerto de violino. Certamente que para a decisão de Brahms de escrever uma obra de grande envergadura para o violino, instrumento que não tocava, contribuiu o seu íntimo amigo, o grande violinista Joseph Joachim, que interveio ativamente na composição da obra, revendo as passagens virtuosísticas e, sobretudo, escrevendo a longa cadência do primeiro andamento. A idéia original de Brahms era escrever o concerto em quatro andamentos; no entanto, acabou por eliminar o *Scherzo*, deixando os três andamentos tradicionais. O Concerto em ré maior foi estreado em Leipzig, a 1 de janeiro de 1879, com Joachim como solista.

De caráter eminentemente sinfônico, como toda a obra, o *Allegro non troppo* inicial abre com um longo cheio orquestral que apresenta todos os temas menos um. Este último será introduzido pelo solista, antes de se iniciar o desenvolvimento central. O rico e contrastado material temático é explorado com energia e riqueza expressiva. Pouco antes da conclusão do andamento situa-se a belíssima cadência de Joachim. Uma ampla e encantadora melodia do oboé, sustentada pelos instrumentos de sopro, dá início ao *Adagio* central. A entrada do solista, apoiada pelas cordas, cria uma atmosfera mais cálida e humana. Em contraste com a riqueza temática do andamento anterior, este é praticamente monotemático, se bem que as contínuas transformações da idéia inicial impeçam que se produza esta sensação. Ao longo de todo o andamento, o violino executa

Museu de Tossa de Mar, Ramón Manent

O Concerto de violino de Tchaikovsky pode ser considerado como a principal partitura deste tipo na música russa da segunda metade do século XIX. O quadro de Marc Chagall O Violinista *traz-nos um eco daquela música de fôlego romântico.*

suntuosas ornamentações, cujo terno lirismo esconde grandes dificuldades técnicas. O terceiro andamento, *Allegro giocoso ma non troppo vivace,* é um Rondó de decidido carácter folclórico, inspirado na música popular húngara.

O violino solista expõe em cordas duplas um tema incisivo, que anima todo andamento com seu ritmo vivo e eloqüente. O segundo tema, em rápidas oitavas, apresenta o mesmo clima de efervescência. Uma segunda cadência, muito breve, precede a conclusão, que assume um carácter de marcha.

Concerto de violino, em ré maior, op. 35, de Tchaikovsky

Tchaikovsky escreveu seu único Concerto de violino e orquestra durante os meses de março e abril de 1878, em Clarens, aldeia suíça situada nas margens do lago de Genebra. Durante a breve gestação da obra, o compositor contou com o assessoramento técnico do jovem violinista russo Yosif Kotek, que o induziu a introduzir algumas modificações no primeiro andamento e, sobretudo, no *Andante*. Do ponto de vista da história da literatura violinística, torna-se interessante notar que o Concerto de violino e orquestra, de Brahms, é apenas poucos meses posterior (verão de 1878) e foi escrito também na tonalidade de ré maior, a mesma que Beethoven adotara no seu igualmente único concerto de violino e orquestra, op. 61, composto em 1806.

Tchaikovsky dedicou esta obra ao eminente violinista e pedagogo Leopold Auer, que, intimidado talvez pela sua complexidade, não mostrou o menor interesse em incluí-lo no seu repertório. Mais tarde, o autor dirigiu a dedicatória a Adolf Brodski, que o estreou em Viena, a 4 de dezembro de 1881. Contrariamente ao que acontecera com os concertos de Brahms, Beethoven e Mendelssohn, o de Tchaikovsky não teve êxito a princípio. Poucos dias depois da sua estréia, numa carta à Sr.ª Von Meck (sua invisível benfeitora), Tchaikovsky lamentava-se assim: «Segundo Hanslick, todas as minhas composições são desiguais, vulgares, selvagens e de mau gosto. Quanto ao Concerto de violino, o começo é tolerável, mas, à medida que a obra avança, vai-se tornando pior. No final do primeiro andamento, o violino, em vez de tocar, grita e berra; o *Andante* começa com um certo encanto, mas não tarda a cair numa atmosfera de festividade russa em que todos estão embriagados. Não é uma estranha crítica? Não tenho sorte com os críticos.» No entanto, graças à tenacidade de Brodski, que a interpretou em Londres, Moscou e outras cidades, a obra foi-se impondo e chegou até a ser interpretada por Auer, que publicou uma transcrição com «simplificações», adotadas, como explicou num artigo de 1912, «pelo que certas passagens tinham de pouco apropriado ao caráter do instrumento».

Na esteira de que fizeram no seu tempo violinistas como Bronislau Hubermann e Josef Szigeti, os seus colegas pertencentes à moderna escola soviética não aceitaram as «facilidades» introduzidas por Auer e sempre se ativeram à versão original do autor, que, além disso, é a exigida aos participantes no Concurso Tchaikovsky de Moscou, os quais devem executar este concerto como peça obrigatória.

Concerto de violino, em ré menor, de Sibelius

O Concerto de violino e orquestra do compositor finlandês Jean Sibelius é, há anos, um dos mais divulgados do repertório violinístico. A obra, de clara filiação romântica, está escrita magistralmente para o instrumento solista, que utiliza os mais variados recursos melódicos e virtuosísticos. Ao compor esta partitura, Sibelius leva em conta a prodigiosa técnica do violinista alemão Willy Burmester, que foi o inspirador da obra. Contudo, não foi Burmester quem a estreou, em 1903, em Helsinki, mas sim Viktor Novácek. O êxito foi relativo e Sibelius decidiu efetuar uma profunda revisão da partitura. A nova versão foi conhecida em Berlim, em outubro de 1905. Atuou como solista Karl Halir e o regente da orquestra foi Richard Strauss.

O caráter sombrio e tipicamente nórdico emerge logo desde os compassos iniciais do primeiro andamento, *Allegro moderato,* iniciado misteriosamente pelos instrumentos de cordas com surdina, aos quais se une, em seguida, a doce e expressiva melodia do solista.

O primeiro grande momento depara-se-nos na cadência, a que se segue um tema baseado em insinuantes e cálidas sextas. Todo este material é desenvolvido um pouco retoricamente, mas com muita expressividade. O segundo andamento, *Adagio di molto,* é como que uma romança. Inicia-se muito poeticamente, com uma frase das madeiras em terceiras, antes de começar a seção lírica confiada ao violino solista. O Rondó final, *Allegro ma non tanto,* é brilhante e incisivo. Exige do solista uma depurada técnica de arco para poder realizar os espetaculares *staccati,* que, juntamente com os passos em corda dupla, conferem ao andamento uma cintilação constante.

Concertos de violino n.os 1 e 2, de Prokofief

Entre os concertos de violino e orquestra escritos no século XX, os dois de Prokofief ocupam um lugar proeminente. O Concerto n.° 1, em ré maior, op. 19, é uma obra juvenil, composta entre 1916 e 1917, e orquestrada ao mesmo tempo que a *Sinfonia Clássica.* Pouco depois, Prokofief foi morar nos Estados Unidos, e a estréia do concerto foi adiada para 18 de outubro de 1923. Acolhida com uma certa hesitação por parte da crítica, a obra foi imposta definitivamente por Szigeti, que a interpretou no verão de 1924, no Festival de Música Contemporânea de Praga, e, depois, por toda a Europa. O Concerto n.° 2, em sol menor, op. 63, foi composto em 1935, a pedido de um grupo de admiradores do violinista francês Robert Soëtens. Começado em Paris, o concerto foi continuado em Voroneje e terminado em Baku. A primeira audição realizou-se em Madrid, em dezembro de 1935, sob a direção de Enrique Fernández Arbós.

O Concerto n.° 1, em ré maior, é, como se disse, uma obra dos começos da sua atividade. No entanto, podem encontrar-se já esboçados os aspectos básicos do estilo maduro do compositor: a sua versatilidade e o seu classicismo essencial. Muitos grandes violinistas preferem-no ao 2.° O primeiro andamento, *Andantino,* inicia-se com um tema muito típico de Prokofief. É um andamento de caráter lírico, que apresenta uma ampla linha melódica e um audaz jogo de modulações. O segundo tema está impregnado de uma ironia que se manifesta por meio de uma certa intencional falta de jeito, traço muito peculiar ao estilo de Prokofief. O segundo andamento, *Andante assai-Scherzo,* leva a ironia a um ponto em que se torna sarcasmo. A orquestra está cheia de sons humorísticos e trocistas, com dissonâncias levadas ao extremo. O Final, *Allegro ben marcato,* começa com uma frágil figura de acompanhamento, comentada ironicamente pelo fagote. Mas esta ironia é dispersada pela entrada do violino, que introduz o tema mais expansivamente lírico da obra. Quando se repete o motivo do fagote, é com caráter sério, para conduzir a uma coda, na qual volta a aparecer o tema principal do primeiro andamento.

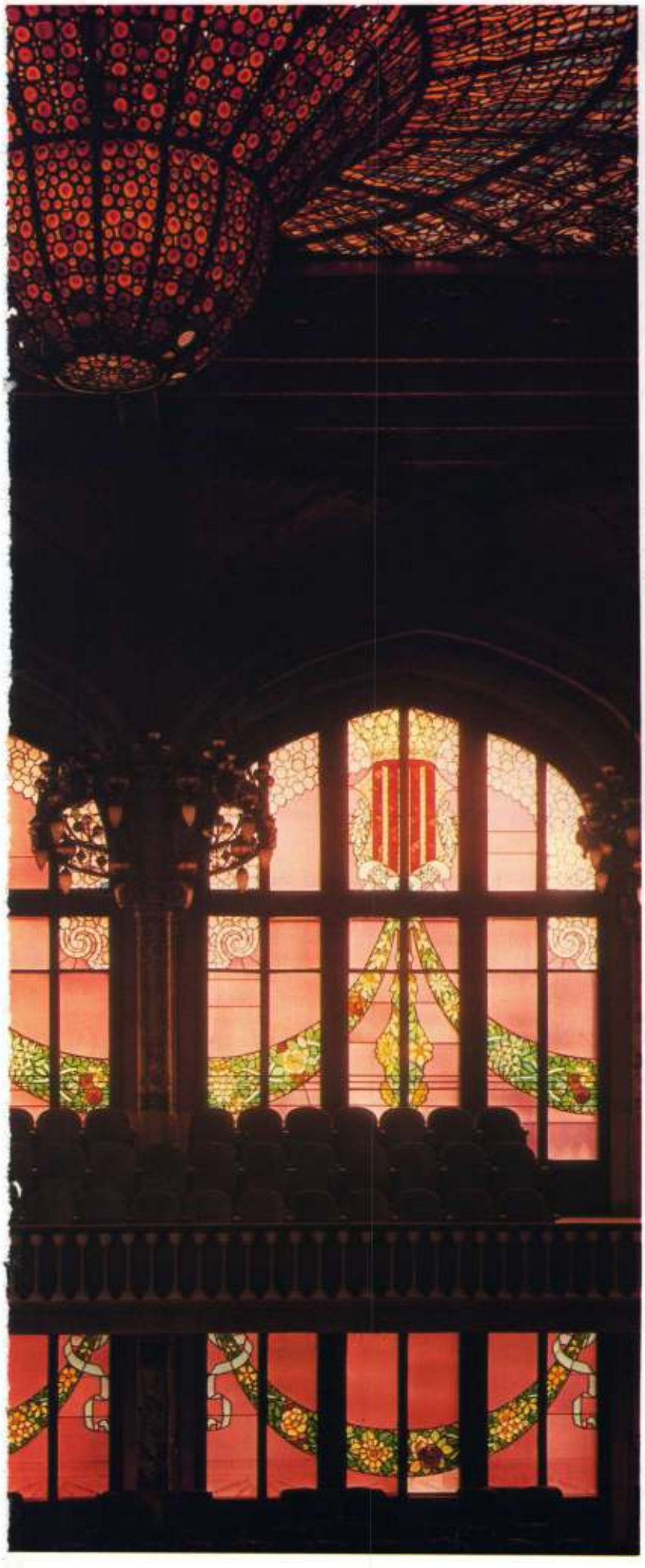
Concerto de violino, de Alban Berg

A 19 de abril de 1936, uns meses antes de a Guerra Civil Espanhola eclodir, estreou-se no Palau de la Música Catalana de Barcelona, e inserido no Festival da S.I.M.C. (Sociedade Internacional de Música Contemporânea), o Concerto de violino e orquestra, de Alban Berg, estréia mundial que correu a cargo do violinista americano Louis Krasner e da Orquestra Pau Casals, dirigida por Hermann Scherchen. No programa figuravam, ainda, obras de Roberto Gerhard, Edmond von Borck, Ernst Křenek e três trechos da ópera *Wozzeck,* também de Berg. Como regentes, além de Scherchen, figuraram Anton Webern e Ernst Ansermet. Os componentes da S.I.M.C. eram, por aquela altura, personagens tão conhecidas como Maurice Ravel, Richard Strauss, Jean Sibelius, Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Béla Bartók e Edward Dent, que era o presidente.

O êxito obtido na estréia integrou este concerto no repertório habitual dos grandes intérpretes. Dedicado «À memória de um anjo», foi escrito em 1935, em pouco menos de dois meses (coisa estranha em Berg, que trabalhava muito as suas obras), por encomenda do violinista Louis Krasner. Berg, que naquele momento estava completamente mergulhado na composição da sua ópera *Lulu,* declinou inicialmente a proposta; mas o profundo pesar que lhe causou a morte repentina de Manon Gropius (filha do famoso arquiteto Walter Gropius e de Alma Schindler, viúva de Mahler), ocorrida quando a jovem tinha 19 anos, dispôs o seu espírito para a composição de uma obra dedicada à memória da defunta. Os dois únicos andamentos desta obra correspondem ao contraste que se pretende obter com a evocação da deliciosa

Arquivo Salvat

À direita: pormenor da sala do Palácio da Música, de Barcelona. Em 1936 celebrou-se ali um festival da S.I.M.C., em que, além de obras de autores estrangeiros, se interpretaram peças de Falla, Bacarisse, os Halffter, Esplá e outros.



Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: uma fotografia de Béla Bartók, da época em que compôs o seu Concerto de violeta, estreado, quatro anos depois da morte do autor, por William Primrose e a Sinfônica de Minneapolis, dirigida por Antal Dorati.

criatura que foi em vida, refletida no primeiro deles, e a sua projeção espiritual depois da morte, no segundo. Partindo da serenidade do *Andante* inicial, o autor rememora a sua eterna jovialidade no *Allegretto,* onde aparecem, *scherzando,* temas populares, como uma canção de Caríntia e uma célebre melodia vienense num fugitivo ritmo de valsa. O segundo andamento arranca com o cataclismo orquestral que exprime a morte, numa atitude acentuadamente expressionista, e conduz, apaziguando-se pouco a pouco, ao tema coral usado por Bach na sua cantata *O Ewigkeit du Donnerwort,* BWV 20. Referências dispersas, heterogêneas, que transcendem a pura abstração na música e a carregam de significados. O sentido dramático expressa-se por meio da curva musical lento-rápido, rápido-lento. Começa serenamente, para terminar em êxtase com o coral, que vem a ser o símbolo da redenção. As partes rápidas intermédias simulam, no *Allegretto,* o jogo inocente da jovem, e, no *Allegro rubato* do princípio do segundo andamento, a rebelião contra a morte. Na realidade, é um réquiem instrumental, que, sintomaticamente, será também o canto de despedida do próprio compositor: Berg faleceu quatro meses após ter escrito esta obra.

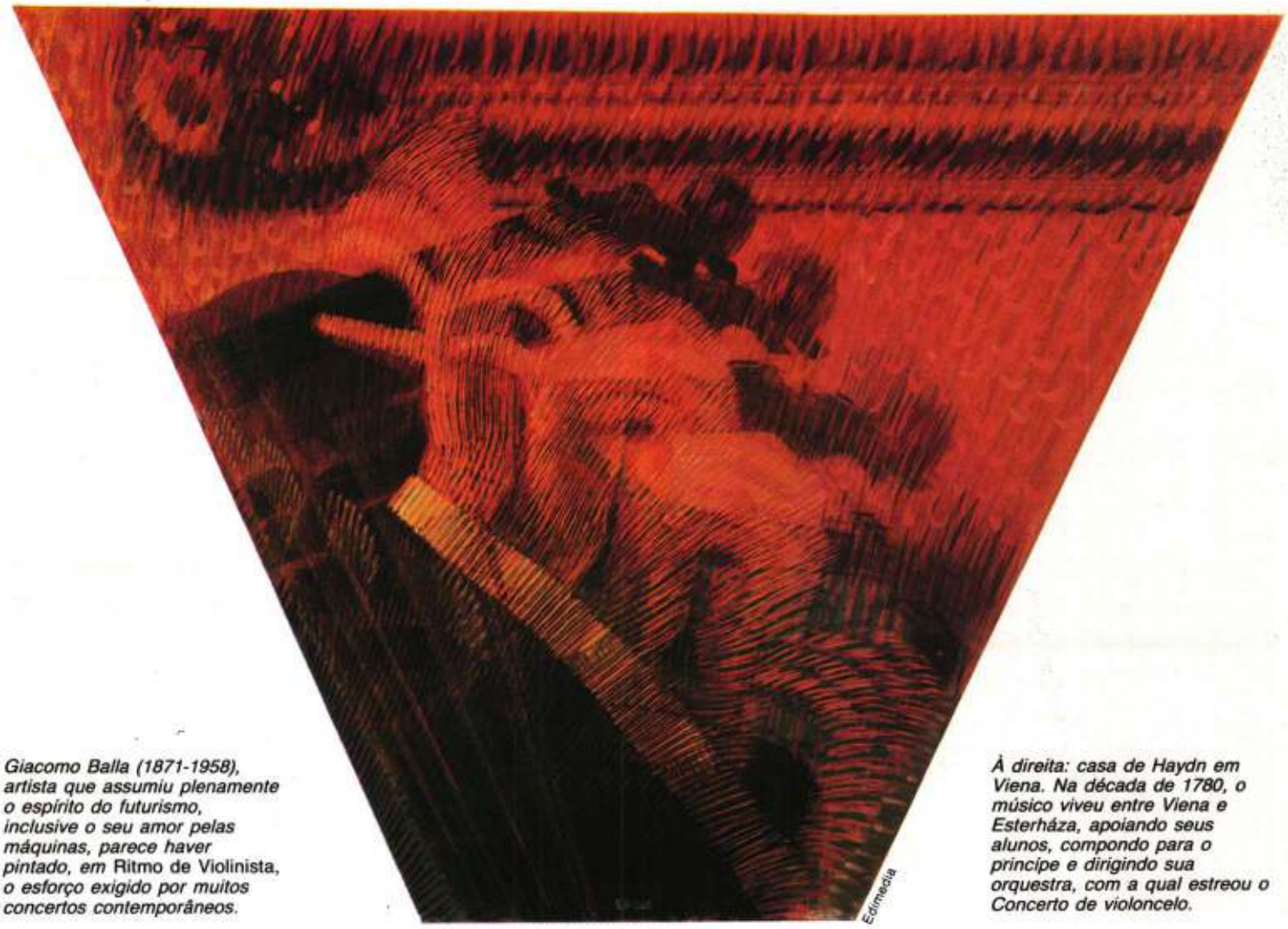
No Concerto de violino e orquestra, o músico tentou um compromisso entre o novo e o estabelecido: a vanguarda dodecafônica e o passado tonal; combinação de princípios atonais (série de doze sons) com elementos de harmonia tradicional (acordes de terceiras, escalas de tons, folclore popular, melodia coral, etc.). Apesar da ambigüidade dos métodos, o êxito imediato — e confirmado — do concerto «À memória de um anjo» pode dever-se a esta alternância entre o antigo e o moderno, no duplo compromisso romântico e vanguardista que a obra apresenta e que a torna, por isso, mais universal. Mas, mais do que em toda a sua habilidade técnica, o maior valor do concerto talvez resida na sua emoção quase tangível, na sua sinceridade romântica e delirante, no seu apaixonado lirismo.

Depois do êxito alcançado em Barcelona, o Concerto foi interpretado — sempre com Krasner como solista — em Londres, dirigido por Anton Webern, em Viena, por Otto Klemperer, em Paris, por Charles Münch, e em Bóston, por Sergei Kussevitzki. Atualmente, é uma das obras mais difundidas e populares do autor e um dos concertos mais apreciados da música do século XX.

Concerto de violeta, de Bartók

O Concerto de violeta e orquesta, de Béla Bartók, é uma das últimas obras deste autor. Escrito em 1945, por encomenda do famoso violetista escocês William Primrose, ficou inacabado e foi terminado por um discípulo de Bartók, Tibor Serly. É uma composição que põe à prova o virtuosismo do solista e o seu grau de preparação técnica. Os três andamentos de que se compõe ligam-se sem interrupção.

O primeiro andamento, *Moderato,* começa com um tema rítmico muito simples, caracterizado por uma quarta diminuta, que confere à partida uma certa tensão. O segundo tema contrasta com o primeiro por seu cromatismo e seus ritmos sincopados. A parte central assenta inteiramente em figuras do primeiro tema, profundamente modificadas. Após a cadência do solista, a reexposição conclui o andamento. O *Andante religioso* central inicia uma serena e lu-



Giacomo Balla (1871-1958), artista que assumiu plenamente o espírito do futurismo, inclusive o seu amor pelas máquinas, parece haver pintado, em Ritmo de Violinista, *o esforço exigido por muitos concertos contemporâneos.*

À direita: casa de Haydn em Viena. Na década de 1780, o músico viveu entre Viena e Esterháza, apoiando seus alunos, compondo para o príncipe e dirigindo sua orquestra, com a qual estreou o Concerto de violoncelo.

minosa melodia, que é variada com liberdade e imaginação. Um episódio procedente do primeiro andamento e uma passagem dos metais, ritmicamente complexa e contrastada por enérgicos acordes do solista, conduzem ao terceiro andamento. Construído mais ou menos na forma rondó, o *Allegro vivace* constitui uma conclusão alegre para uma obra que, no seu conjunto, está impregnada de gravidade.

Concerto de violoncelo, em si bemol maior, de Boccherini

Esta é uma obra viva, de grande riqueza melódica, que permite ao instrumento solista uma agradável expansão lírica, muito de acordo com suas possibilidades sonoras. Deste concerto costuma interpretar-se tanto a versão original do compositor como a que realizou o violoncelista alemão Friedrich Grützmacher, editada em 1895. A instrumentação de Boccherini conta com duas trompas e cordas, enquanto a de Grützmacher acrescenta dois oboés à seção de sopro. O primeiro andamento, *Allegro moderato,* inicia-se com um espontâneo primeiro tema que é retomado imediatamente pelo violoncelo, que o desenvolve. Com um segundo tema, estabelece-se o caráter do andamento, que alterna momentos rítmicos e melódicos. Antes da enérgica conclusão, dá-se a cadência. O breve e inspirado *Andantino grazioso,* que se segue, é uma melodia de uma bela contenção lírica. O violoncelo canta doce e amplamente sobre um leve e amável acompanhamento orquestral. Com o terceiro andamento, Rondó, volta o clima vivo. O gracioso tema introduzido pela orquestra, depois retomado pelo violoncelo, baseia-se numa figura rítmica que é a inversão do primeiro tema do *Allegro* inicial.

Concerto de violoncelo, em ré maior, de Haydn

Durante muitos anos duvidou-se da autenticidade desta peça, e, apesar de ter sido editada em vida de Haydn, julgou-se ter sido escrita por Anton Kraft, primeiro-violoncelo da orquestra do príncipe Esterházy. Só o descobrimento da partitura autógrafa de Haydn, datada de 1783, pôde, finalmente, dissipar todas as dúvidas e restituir a obra ao seu verdadeiro autor. O andamento inicial, *Allegro moderato,* é o mais comprido e elaborado. Os dois temas principais são apresentados numa longa introdução orquestral. O primeiro, muito melódico, predominará ao longo do andamento. Terminada a introdução, o violoncelo reexpõe os temas e desenvolve-os adequadamente. A extensa parte central proporciona ao solista várias ocasiões de se exibir. Na conclusão, o violoncelo alcança as notas mais altas do seu registro agudo. Com a instrumentação reduzida, o breve *Adagio* central assume o caráter de um solo para violoncelo, admiravelmente lírico. O *Allegro* final é um rondó de grande vivacidade melódica. O violoncelo introduz o tema principal, que volta como *ritornello,* após os diferentes episódios.

Concerto de violoncelo, em si menor, op. 104, de Dvořák

Pela originalidade da sua inspiração, brilho orquestral e a ambição da parte solista, o Concerto em si menor, de Dvořák, ocupa um lugar relevante no repertório de concertos para este instrumento.

A obra foi composta nos Estados Unidos, entre novembro de 1894 e fevereiro de 1895. No seu regresso à pátria, no verão do mesmo ano, Dvořák acrescentou ao terceiro andamento alguns compassos provenientes do seu *lied Lasst mich allein in meinen Träumen gehn (Deixai-Me só no Meu Sonho),* dos *Quatro Lieder,* op. 82, já utilizado na parte central do segundo andamento. Esta foi a sua maneira de enviar um último adeus a sua cunhada Josefina Cermáková, falecida em maio de 1895, que amara na juventude. Para a redação da parte solística, o compositor valeu-se dos conselhos do famoso

Luisa Ricciarini

violoncelista checo Hanuš Wihan; no entanto, contra o parecer deste, negou-se rotundamente a incluir uma cadência no terceiro andamento. Esta obra estreou-se em Londres, em maio de 1896, sob a direção do autor.

Uma longa introdução orquestral, na qual se expõem os dois temas principais, abre o primeiro andamento, *Allegro.* O aparecimento do violoncelo deixa bem claro, desde o primeiro momento, o caráter virtuosístico da parte solística. A sua entrada produz-se com a enérgica repetição do primeiro tema, numa frase assinalada *quasi improvvisando,* que se revela muito parecida a uma cadência. Após umas passagens de transição, o violoncelo apodera-se do segundo tema para o cantar longamente. Na parte central, o solista compete com a orquestra.

Os serenos e poéticos compassos iniciais do segundo andamento, *Adagio ma non troppo,* são inesperadamente interrompidos por um breve trecho dramático, quase uma marcha fúnebre. Depois, a instrumentação reduz-se e a música aligeira-se, enquanto o violoncelo canta a expansiva melodia procedente do já citado *lied.* Numa atmosfera sonhadora, os diversos e contrastantes elementos temáticos alternam até se chegar a uma breve cadência nostálgica. A emotividade aumenta na última seção do andamento, em que o violoncelo alcança a mais alta poesia.

O terceiro andamento, *Allegro moderato,* é um rondó versátil e alegre. O violoncelo expõe o enérgico tema principal, ao qual se acrescentam várias idéias secundárias. O caráter de dança popular dos temas cria um festivo ambiente folclórico, em que a música flui com grande liberdade. Após a despedida do violoncelo, representada por um canto no registro agudo, uma vivíssima coda encerra a obra. ■

Lanterwasser

Embaixo: Mstislav Rostropovitch, violoncelista soviético nascido em 1927 e considerado o melhor da sua geração. Casado com o soprano Galina Visnavskaia, abandonou a URSS em 1974. Foi diretor habitual da Filarmônica de Londres.

Estudos musicais

Capítulo 46

Sinfonia concertante. Duplo e triplo concerto

O termo italiano *concertante*, aplicado a um gênero musical, significa principalmente aquilo que é sua característica fundamental: a atividade de vários solistas — cujo número pode variar de dois a nove — conjugados com um agrupamento orquestral, sem que isso implique excluir outras composições para instrumentos solistas sem acompanhamento. O termo *concertante* é sinônimo de *concertato*, que implica uma diferença em relação às vozes *obbligato*, principal e solo; a expressão «estilo concertante» aplicava-se às obras que proporcionavam aos solistas possibilidades de manifestar o domínio da técnica do seu instrumento. Assim, por exemplo, alguns dos quartetos de Ludwig Spohr (1784-1859), que promoviam de maneira extraordinária o papel do primeiro-violino, têm o título de *Konzertante Quartett*. Aos trechos destacados do solista ou dos solistas dava-se a denominação de *partes concertantes*.

Contudo, acontecia freqüentemente que uma mesma forma musical podia ser classificada com nomes diferentes, e, por seu turno, uma mesma denominação se aplicava a composições muito díspares. Deste modo, há vários termos para se referir aquilo que atualmente se entende por sinfonia concertante: Concerto de grupos de instrumentos *(Gruppenkonzert), Konzertante Symphonie* e *Concerted Symphony* (Sinfonia concertante), Concerto para um conjunto *(Ensemble Concerto)*, etc. Assim, enquanto a expressão «sinfonia concertante» servia, em países como a França, para designar um tipo especial de composição, quase no mesmo período, na Inglaterra e na Alemanha, classificava indistintamente uma sinfonia ou um *concerto grosso;* e, o que é mais ambíguo: os próprios músicos e seus editores utilizavam termos diferentes para se referirem a composições muito parecidas do ponto de vista formal. Assim, a editorial Arnold, de Londres, publicou, nos finais do século XVIII, aquilo que era na realidade um *concerto grosso* de Georg Friedrich Händel com o título de *Concertante*. Outro caso representativo é o de Wolfgang Amadeus Mozart: em 1778 compôs uma obra para quatro instrumentistas de sopro tratados como solistas, que denominou *Sinfonia concertante*, e outra obra semelhante a que deu o título de *Concerto de flauta e harpa*.

A única diferença, do ponto de vista de Mozart, reside no fato de a primeira obra mencionada dever ser estreada numa audição pública no Concert Spirituel de Paris, enquanto a segunda se destinava a ser interpretada na intimidade do palácio de um aristocrata, o duque de Guines. O fato de os músicos julgarem que as sinfonias concertantes eram obras destinadas a ser executadas em concertos públicos fez que a produção deste gênero se centrasse nas cidades onde já fora introduzida esta nova modalidade de concertos, aos quais podia assistir um público amplo, mediante o pagamento de uma entrada ou de uma assinatura.

Será interessante ver em que coincidem e em que se diferenciam a sinfonia concertante e o *concerto grosso*. Ao contrário deste último, a sinfonia concertante quase nunca está escrita em tonalidade menor, e, em vez do *solo* confrontar o *tutti* de maneira contrastada, tal como no concerto com solistas, dois temas diferentes possibilitavam que o solista ou solistas se combinassem com a orquestra em igualdade de condições. Do mesmo modo, o ditematismo permitia um diálogo capaz de ampliar os andamentos do antigo *concerto grosso*.

Na realidade, mais do que na sinfonia clássica, de caráter mais transcendente, a sinfonia concertante teve as

Arquivo Salvat

Em cima: Ludwig Spohr, compositor alemão, violinista e diretor de orquestra. Desde 1799, foi músico de câmara do duque de Brunswick e realizou, nas duas primeiras décadas do século XIX, uma série de digressões pela Europa, durante as quais competiu, como intérprete, com Rode e Paganini. Escreveu pelo menos vinte obras de grande virtuosidade para o violino, ao longo de uma produção que inclui Os Cruzados, *uma das principais óperas do romantismo germânico.*

Archiv für Kunst und Geschichte

À direita: Sinfonia Infantil, *do ilustrador alemão Ludwig Richter (1908-1983), em que a enternecedora cena que as crianças representam parece mostrar, de certa maneira, embora sem espírito crítico, as possibilidades que a sinfonia concertante, ao estilo da época, concedia aos instrumentos solistas.*

suas origens nas formas que poderiam ser consideradas como mais ligeiras: o divertimento, a serenata, a cassação e o concertino. Deles, a sinfonia concertante extraiu a alegria, a agilidade e a riqueza melódica, bem como o fato de apresentar partes em que os solistas se tornavam independentes do conjunto sinfônico. O papel dos solistas foi exageradamente realçado na sinfonia concertante, em virtude de estes intérpretes não quererem ser menos do que os seus colegas cantores. Isto fez que se intensificassem as facetas virtuosísticas em detrimento da profundidade de expressão. Para isso contribuiu o costume de os compositores, que interpretavam frequentemente suas próprias obras, não renunciarem a assumir o papel de máximos protagonistas.

A sinfonia concertante divide-se em dois ou três andamentos e seus solistas instrumentais variam entre dois e nove. O primeiro andamento é, quase sem exceção, um *Allegro* rico em idéias melódicas, embora o desenvolvimento dos temas seja quase sempre tratado com pouco rigor. Nem sempre a sinfonia concertante tem um tempo central, mas, quando este existe, costuma ser lento. O último andamento é de caráter vivo e não tem esquema fixo; no entanto, varia entre três formas musicais que servem o objetivo principal deste gênero, que é proporcionar as máximas possibilidades ao solista: um minueto com trio ou sem ele, um rondó ou um tema com variações.

Precedentes

Ao começar a época clássica, e tendo o *concerto grosso* perdido a sua hegemonia, o estilo *concertato* começou procurando uma nova forma de expressão que associasse os elementos mais característicos do estilo galante a alguns traços do início do período clássico. Parece que a

primeiras amostras do gênero foram as obras de Louis Gabriel Guillemain (1705-1770) publicadas por Boivin, em Paris, em 1752, e intituladas *Symphonie d'un gôut nouveau em forme de concerto,* op. 16. A este respeito, convém referir que o compositor, um dos melhores violinistas franceses do século XVIII, realizou, na sua obra, uma síntese entre as formas instrumentais francesas e o concerto italiano.

Foram obras semelhantes as *Grandes symphonies en concerto,* de Papavoine (c. 1720-1793), anunciadas no *Mercure de France* em 1757. Infelizmente, estas obras perderam-se e apenas se conservaram as suas sinfonias não concertantes.

Um ano antes, Giovanni Battista Sammartini (1700-1775) publicara na casa Cox, de Londres, uma obra chamada *concerto* que, na realidade, era uma sinfonia concertante no seu primeiro período. Trata-se de uma peça de transição do Barroco para o estilo galante da época pré-clássica, que anuncia o que será a forma clássica deste gênero. Quase simultaneamente, escreveram obras parecidas Giuseppe Tartini (1692-1770), Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) e Pietro Nardini (1722-1793). Todos eles haviam superado na sua maturidade o conceito de *concerto grosso,* que ainda era cultivado na Inglaterra, entre outros, por Charles Avison (c. 1709-1770) e John Garth 1722-1810).

A primeira vez que se aplicou a expressão «sinfonia concertante» a uma obra determinada foi em Paris, nas *Sei sinfonie concertanti* (1769), de Johann Christian Cannabich (1731-1798), compositor nascido em Mannheim, onde desempenhou o cargo de *Konzertmeister* da orquestra. Cannabich era considerado não só um grande violinista, mas também o melhor regente do seu tempo. Embora estas seis sinfonias não fossem ainda modelos acabados, sua instrumentação era já refinada e suas partes solísticas gozavam de grande independência. A estas seguiram-se as *Trois symphonies concertantes,* op. 9 1775), de Francesco Pasquale Ricci (c. 1732-1817).

Época de esplendor em Paris

A sinfonia concertante, que teve uma grande representatividade na vida musical e social dos finais do século XVIII, começou a difundir-se nas cidades européias onde se realizavam concertos públicos. Por conseqüência, os principais centros foram Paris, Mannheim e Londres. Na elaboração do gênero, sempre presidido pelo princípio *concertato,* coincidiram músicos de diversas origens: franceses, italianos e germânicos. E, se bem que seja verdade que cada um deles o transformou de maneira pessoal, também há que reconhecer que as diferentes tendências maneiras se entrecruzaram, devido às deslocações constantes que efetuavam não só os compositores e solistas, mas também os grupos sinfônicos, sem esquecer as relações entre mestre e discípulo pertencentes a diferentes comunidades nacionais.

A partir de 1770, a sinfonia concertante teve em Paris uma função social importante para o novo público de origem burguesa que enchia em grande parte as salas onde as grandes orquestras tocavam. O compositor, que, com freqüência, era também o intérprete, esforçava-se por conquistar os favores de um público que exigia brilho e um estilo amável, qualidades que só se conseguiam com uma grande simplicidade das linhas melódicas.

À direita: uma obra de Eugène Lami (1800-1890), em que aparece o jardim das Tulherias, numa clássica cerimônia oficial. Estes jardins foram o quadro preferido para grandes celebrações e o cenário de concertos nos quais os músicos aspiravam estar representados.

Embaixo: capa da edição dos Seis Concertos *de Giovanni Battista Sammartini (retrato no fundo da página), que contribuiu para a sinfonia concertante num momento de transição, definindo características que se tornariam duradouras.*

Museu do Louvre/Arquivo Salvat

Simion/Ricciarini

Conservatório Rossini/Titus

Na França, o compositor mais representativo do gênero foi, paradoxalmente, um italiano chamado Giuseppe Maria Cambini (c. 1746-1825), músico extraordinariamente fecundo, sobretudo em quartetos e sinfonias concertantes, gênero de que pretendeu apoderar-se com caráter exclusivo em Paris. A partir de 1774 publicou umas vinte sinfonias concertantes mediante o sistema de assinaturas musicais. É inegável que Cambini, que dominava seu ofício e tinha grande facilidade melódica, carecia de autêntica profundidade. Compôs um grande número de sinfonias concertantes (parece que mais de oitenta). Seu nome figura numa carta escrita a 11 de maio de 1778 por Mozart, que tinha medo de que Cambini, vendo nele um rival perigoso, impedisse a estréia da Sinfonia Concertante, K. 297b, para quatro instrumentos de sopro e orquestra, que escrevera para o Concert Spirituel. Esta entidade, que celebrava os seus concertos no Palácio das Tulherias, tinha como principal objetivo dar a conhecer o repertório francês ou estrangeiro ao público parisiense. Estes concertos, que se realizavam nos dias em que não havia sessões da Academia Real da Música, difundiam, a princípio, apenas composições *a cappella*. Mais tarde, foram integradas nos seus programas obras com instrumentos, confiadas aos melhores intérpretes da época. Neles se estreou um grande número de sinfonias concertantes de compositores franceses ou estrangeiros radicados de maneira mais ou menos estável em Paris. Na segunda metade do século XVIII, compuseram-se mais sinfonias concertantes em França do que no resto dos países europeus.

Um dos compositores mais notáveis foi Joseph Boulogne Saint-Georges (1739-1799), um mulato de origem antilhana, cuja vida recheada de aventuras o fez percorrer toda a Europa. Grande violinista, chegou a dirigir a orquestra do Concert des Amateurs, ligada ao Concert Spirituel. Apesar de se ter dedicado muito tarde à composição, escreveu obras de câmara e sinfônicas muito apreciáveis. Suas dez sinfonias concertantes, exceto as duas primeiras, pertencentes aos Op. 6, têm apenas dois andamentos, disposição que se converteu em norma geral para este tipo de obras. Saint-Georges foi uma figura preeminente. É especialmente elegante e atraente a sua Sinfonia Concertante em sol maior.

Jean-Baptiste Davaux (1742-1822), contemporâneo do anterior, obteve, desde muito jovem, um grande êxito, não obstante ser um diletante. Suas sinfonias concertantes eram interpretadas muito amiúde no Concert Spirituel. Seu grande talento melódico, associado a uma grande facilidade de execução, permitiu que as suas obras amáveis e graciosas sintonizassem perfeitamente com a sensibilidade da época. A crítica elogiou-o sem reservas e sua fama, que foi rápida, não conheceu eclipses.

Outro cultor do gênero foi Julien Bertheaume (1752-

1802), que compôs duas sinfonias concertantes de dois andamentos, publicadas em 1787 e parecidas às obras similares italianas, em especial às de Sammartini. Juntamente com Bertheaume, que chegou a dirigir a orquestra do Concert Spirituel, salientou-se Simon Le Duc, violinista e compositor (c. 1747-1777), fundador, com seu irmão Pierre, da editora de música Le Duc, que foi a primeira a editar em França as sinfonias de Haydn. Seu sucessor Auguste veio a ser, por sua vez, o editor do *Réquiem a Camões* de J. D. Bontempo. Simon Le Duc foi o mais dotado dos compositores franceses dos anos 70. Conhecia a fundo as possibilidades de cada um dos instrumentos que formam a orquestra. Suas sinfonias concertantes, muito originais do ponto de vista harmônico e rítmico, são premonitórias do movimento musical romântico que se desenvolveu paralelamente ao *Sturm und Drang* germânico deste período. Nelas, apesar de terem um papel predominante, os solistas não caem em nenhum momento nos excessos de um virtuosismo gratuito.

O panorama francês não ficaria completo se não mencionássemos a figura e a obra de Jean-Baptiste Sébastien Bréval (1753-1823), que conhecia a fundo as possibilidades dos instrumentos de arco, já que foi um dos violoncelistas mais célebres da sua época. Compôs dez sinfonias concertantes: as duas Op. 4, para dois violinos e baixo (1777); as duas Op. 11, para dois violinos e baixo (1783); uma, para oboé e trompa, op. 30, composta cerca de 1789 e infelizmente perdida; outra, para flauta e fagote, op. 31 (c. 1790); outra, para violino e violeta, op. 33, publicada cerca de 1792 e também perdida; uma, para clarinete, trompa e fagote, op. 38, publicada em 1795; outra, sem número de *opus,* para violino e violoncelo, estreada em 1787, e a última, para dois violoncelos, estreada no Conservatório de Paris no ano de 1800. Todas as sinfonias que se conservam de Bréval possuem linhas melódicas de uma grande beleza formal e as partes instrumentais são muito mais interessantes do que o papel reservado à orquestra.

Dois austríacos em Paris

Houve também dois austríacos que escreveram obras concertantes na capital francesa. O primeiro foi Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), autor de *Concertone* (1774), a que no catálogo de Köchel foi atribuído o número 190. Trata-se de uma obra brilhante, escrita em dó maior, para dois violinos principais e outros dois instrumentos solistas, o oboé e o violoncelo, tudo isso com acompanhamento orquestral. É uma composição escrita por um adolescente genial que queria satisfazer o gosto dos seus contemporâneos. Durante a sua estada em Paris, em 1778 e 1779, Mozart começou a compor seis sinfonias concertantes, de que acabou apenas quatro: uma, em mi maior, para instrumentos de cordas; outra, em mi bemol maior, para violino e violeta; outra, em mi maior, para dois pianos, e, por último, uma escrita em dó maior, para flauta e harpa. Das duas restantes, só restam dois fragmentos indicativos de que Mozart teria tentado escrever uma, em ré maior, para piano e violino, e outra, em lá maior, para violino.

O outro austríaco que apresentou suas obras em Paris foi Ignaz Josef Pleyel (1757-1831), que, depois de ter viajado pela Itália, esteve em Estrasburgo e Londres, onde atuou como diretor dos Professionals Concerts. Em 1795

Museu do Teatro de La Scala, Milão/Arquivo Salvat

Mozart, ainda adolescente na sua primeira visita a Paris, compôs o Concertone, *com o qual rendeu homenagem ao gosto da sua época. Quatro anos depois, durante sua segunda estada na capital francesa, começou a escrever seis sinfonias concertantes, das quais se conhecem hoje apenas quatro. À esquerda: uma figura de bronze do músico, obra realizada em Paris, em 1805.*

À direita: uma aguarela de Hoffmeister, do século XIX, que mostra o palácio de Mannheim e seus jardins. Os concertos da corte de Mannheim constituíram, no século XVIII, uma experiência iniludível para amantes da música e cortesãos. As edições musicais feitas naquela cidade foram conhecidas nas cortes européias e determinaram o prestígio de muitos compositores e intérpretes.

instalou-se em Paris, onde fundou uma editora e uma fábrica de pianos que adquiriu celebridade mundial. Suas seis sinfonias concertantes alcançaram grande êxito junto do público, e, sem chegar a ser um compositor de primeira grandeza, suas obras seduzem pela forte sensibilidade. Seria interessante que fossem mais conhecidas, já que possuem um cunho muito pessoal.

Um novo centro: Mannheim

Outro centro de grande importância, no qual, tal como em Paris, se efectuavam numerosos concertos, foi a cidade alemã de Mannheim. A capela desta cidade foi fundada pelo eleitor palatino Karl Philipp, em 1720. Aí se desenvolveu uma intensa atividade artística, graças aos esforços do seu sucessor Karl Theodor. A música de Mannheim impressionava pelo virtuosismo e brilho da sua orquestra; muitos dos membros desta eram, além de notáveis solistas instrumentais, eminentes compositores. O fato de ter à sua disposição uma orquestra tão perfeita, considerada a melhor do seu tempo e, pela primeira vez na história da música ocidental, capaz de conseguir cambiantes sonoros e de utilizar métodos para aumentar o som *(crescendi),* que anteriormente só os cantores realizavam, suscitou em muitos compositores o desejo de escrever obras totalmente novas. O objetivo dos compositores da escola de Mannheim *(Mannheimer Schule)* era escrever obras muito brilhantes, coisa que estimulou a criação de peças concertantes. Mas nem todos apreciavam as composições desta escola. O pai de Mozart, por exemplo, dizia que eram «unicamente ruído» e que, se bem contivessem «algumas idéias disseminadas, estas eram muito mal expressas».

Archiv für Kunst und Geschichte

O primeiro compositor austríaco que se instalou em Mannheim foi Ignaz Holzbauer (1711-1783), que não abandonou esta cidade nem sequer quando a corte ducal se mudou para Munique. Ali apresentou suas obras concertantes, influenciadas pela música italiana. Holzbauer já não utilizou os contrastes dos *concerti grossi,* mas elaborou o material temático, pelo que suas sinfonias concertantes se encontram perto do concerto para um só solista.

Outro compositor não alemão, neste caso boêmio, que se instalou em Mannheim foi Anton Filtz (1733-1760), discípulo de Johann Stamitz. Suas obras concertantes, que se conservam unicamente sob a forma de manuscrito, mostram um dom melódico notável e despreocupação pelo aspecto construtivo. Nos andamentos finais, muito vivos, notam-se elementos das danças tradicionais do seu país de origem.

Outro ilustre representante desta escola foi o já mencionado Johann Christian Cannabich, que sucedeu a Johann Stamitz como regente da orquestra da cidade, a partir de 1758.

Mas o maior representante da escola de Mannheim, aquele que realizou na sua obra uma síntese entre a escola vienense e a tradição italiana, foi Carl Philipp Stamitz (1745-1801). Muitas das suas composições, apenas conservadas em manuscrito, perderam-se. Stamitz, cujas sinfonias concertantes só foram superadas em número por Cambini, foi o compositor da escola de Mannheim que melhor soube adaptar-se ao que o público parisiense exigia. Foi tão célebre em Paris que no último terço do século os editores franceses publicavam suas obras com regularidade. Suas sinfonias concertantes tinham dois andamentos, norma já muito generalizada, e chegou, numa delas, a utilizar a tonalidade menor. Empregava amiúde como solistas dois instrumentos de cordas, que podiam ser um violino e um violoncelo, um violino e uma violeta ou dois violinos.

Finalmente, houve outro músico, Franz Danzi (1763 1826), compositor e violoncelista, que redigiu quatro sinfonias concertantes, algumas delas de estilo mozartiano.

Reduzido contributo da Alemanha, Itália e Inglaterra

Na Alemanha, exceto em Mannheim, a sinfonia concertante não teve qualquer representatividade. Isso deveu-se em grande parte, a não haver nenhuma cidade que pudesse constituir um centro capaz de ter uma orquestra estável. A maioria dos compositores limitavam-se a escrever uma ou duas obras sinfônicas, já que se precisavam de estímulos. Foi só na última década do século XVIII que se começou a utilizar a expressão *sinfonia concertante.* Inclusive, muitos dos compositores que já tinham assimilado os princípios desta forma sinfônica continuavam denominando suas obras *concerti grossi.* Eram numerosos os músicos que procediam desta maneira: entre eles, dois filhos de Bach —Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel—, Johann Joseph Quantz e Jakob Friedrich Kleinknecht. Coexistem, nas suas obras, elementos dos estilos italiano e francês.

A produção instrumental de Johann Gottlieb Graun (c. 1702-1771) foi muito ampla, mas, lamentavelmente, grande parte dela perdeu-se durante a Segunda Guerra Mundial. Sua centena de sinfonias e seus sessenta concertos para solista levantam problemas de atribuição, já que a dinastia dos Graun se compõe de pai e três filhos,

A Son Altesse Royalle
Monseigneur
Crétien Loüis
Marggraf de Brandenbourg &c. &c. &c.
A Monseigneur.

Archiv für Kunst und Geschichte

A pedido do margrave de Brandemburgo, Christian Ludwig, que conheceu durante uma das suas viagens, Bach compôs os Concertos Brandemburgueses, *destinados à orquestra daquele nobre. À esquerda: dedicatória autografada de Bach, com a data de 24 de março de 1721.*

Embaixo: o belo palácio de Schönbrunn, perto de Viena, que foi terminado durante o reinado da imperatriz Maria Teresa, em 1750. O palácio era residência de verão da corte, altura em que os compositores da época se apresentavam em seus salões.

e muitas vezes assinavam unicamente Graun. Na realidade, Johann Gottlieb Graun já se afastara do *concerto grosso* nas suas obras concertantes, mas ainda não encontrara uma forma de expressão nova.

Georg Philipp Telemann (1681-1767) compôs numerosos concertos de vários instrumentos, entre os quais sobressaem um concerto com dois violinos, que nos recorda o op. 8 de Torelli, e um concerto com três trombetas.

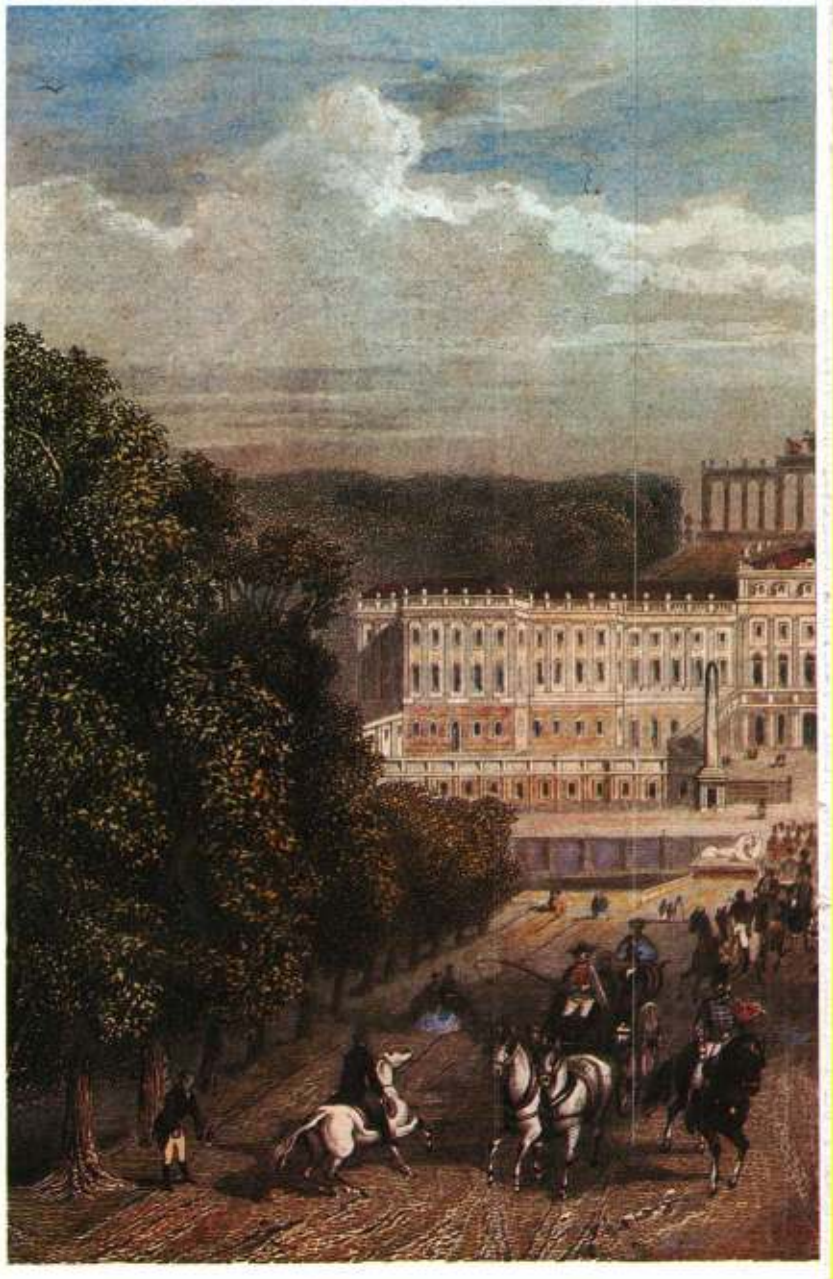
Quase simultaneamente, Johann Sebastian Bach (1685-1750) compunha seus seis concertos para vários instrumentos, conhecidos como *Concertos Brandemburgueses*, nos quais a forma de *concerto grosso* foi transformada noutra, que concedia maior importância à personalidade tímbrica de cada um dos instrumentos.

Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) compôs numerosas obras concertantes, muitas das quais foram estreadas em Paris. Seus quatro concertos de dois pianos, muito influenciados pelos compositores da escola de Mannheim, estão já dentro da nova forma. Pela sua genialidade melódica, Wagenseil foi comparado a Mozart.

O contributo italiano para o desenvolvimento da sinfonia concertante foi muito reduzido. Ademais, muitos dos compositores que cultivaram este gênero viviam no exterior, como foi o caso do citado Cambini, totalmente integrado no grupo francês, ou de Francesco Pasquale Ricci, que editou suas obras na França. Merecem ainda ser citados nomes como os de Boccherini, Viotti e Brunetti.

Luigi Boccherini (1743-1805) escreveu oito sinfonias concertantes que apresentam grandes semelhanças com o divertimento e a serenata. Suas obras mostram a espontaneidade do estilo italiano e, nelas, o solista e o conjunto instrumental têm idêntica importância. Suas sinfonias concertantes foram editadas em Paris e Lyon, entre 1769 e 1780.

As quatro sinfonias concertantes de Gaetano Brunetti (1744-1798), escritas durante o período que vai desde 1769 a 1791, não foram impressas em vida do autor. Todas elas têm um grande interesse e originalidade. Brunetti instalou-se em Madrid em 1762, onde foi compositor da casa de Alba. Suas obras e sua pessoa chegaram a superar em celebridade as de Boccherini.



Outro compositor importante foi Giovanni Battista Viotti (1755-1824), de quem a editorial Imbault, de Paris (cidade onde se fixou, a partir de 1782, e onde obteve grandes êxitos como violinista e compositor), publicou duas sinfonias em 1787. Suas obras concertantes revelam uma dupla influência: de Tartini, nos instrumentos de cordas solistas, e de Haydn, no que se refere à orquestra.

Durante o período de esplendor do gênero, o ambiente musical de Londres foi dominado pela obra de Johann Christian Bach (1735-1782), autor de quinze sinfonias concertantes, que se encontram entre as melhores da época. Dez delas têm três andamentos e as outras cinco apenas dois. As formações solísticas, compostas por três ou mais instrumentos, são muito originais.

Relativo êxito em Viena

Como em tantos outros campos, também neste Joseph Haydn (1732-1809) foi um autêntico inovador, pois, se bem que só tivesse escrito uma Sinfonia concertante em si bemol maior (1792), já anteriormente abordara o gênero com seus *Sei divertimenti concertanti* e com as Sinfonias n.os 6, 7 e 8, que têm os títulos de *«Le matin»*, *«Le midi»* e *«Le soir»*. Eram os primeiros tempos das suas funções como músico do príncipe Paul Anton Esterházy, em Eisenstadt. Em todas as obras citadas se encontram passagens virtuosísticas, embora seja difícil dizer se se trata de *concerti grossi* ou de sinfonias concertantes. O estímulo que Haydn recebeu nas salas de concerto de Londres, durante a viagem que realizou a esta cidade em 1791-1792, fez, certamente, que se sentisse levado a escrever uma obra tão brilhante como a mencionada Sinfonia concertante em si bemol maior, que alia à perfeição a musicalidade mais autêntica e a exibição virtuosística dos instrumentistas. Esta composição destinava-se aos célebres concertos organizados em Londres pelo violinista alemão Johann Peter Salomon, que se radicara na capital inglesa em 1781. Jan Křtitel Vanhal (1739-1813), compositor checo que escolheu Viena como cidade de residência, possui uma ampla obra sinfônica que compreende quatro sinfonias concertantes. Vanhal encontra-se inserido no estilo clássico vienense, ao qual trouxe um tom peculiar de melancolia. Seu contemporâneo Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) escreveu o mesmo número de sinfonias concertantes do que o anterior.

Archiv für Kunst und Geschichte

Criaram também obras concertantes, que pertencian a uma época de transição, o checo Václav Pichl (1741 1805), que escreveu mais de quinhentas composições instrumentais, e Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), autor de duas sinfonias concertantes.

Novas tentativas

A partir de 1820, a situação mudou radicalmente. A sinfonia concertante começou a declinar, pois perdera os favores do público. Já no século XX, alguns compositores empregaram de novo esta denominação dentro da corrente neoclássica, inspirada num retorno ao passado. Os compositores mais preeminentes neste campo foram Florent Schmitt (1870-1958), com a sua Sinfonia Concertante, op. 82 (1928-1931); Karol Szymanowsky (1882 1937), cuja 4.ª Sinfonia é denominada concertante (1932); Frank Martin (1890-1974), autor de uma *Pequena Sinfonia Concertante*, com cravo, harpa e instrumentos de cordas (1945), e Bohuslav Martinů (1890-1959), que escreveu sinfonias concertantes para um número variável de instrumentos —de dois a cinco— e orquestra.

Concertos para vários solistas

Conquanto os concertos para dois ou mais solistas tenham sido com freqüência confundidos com os *concerti grossi* e as sinfonias concertantes, a partir da época clássica os concertos para vários solistas estão vinculados, do ponto de vista formal, ao concerto para um único solista. São numerosos os duplos e triplos concertos para todo o tipo de instrumentos, incluindo os de sopro. Entre os mais notáveis do século XIX, há que mencionar o Triplo Concerto de violino, violoncelo, piano e orquestra, op. 56 de Beethoven; dois Concertos de dois violinos, de Ludwig Spohr (1784-1859); o Concerto de quatro trompas op. 86, de Schumann, e o Concerto de violino e violoncelo, op. 102, de Brahms.

No século XX apareceram o Duplo Concerto de violino, violoncelo e orquestra (1915), de Frederick Delius (1862-1934), e o Triplo Concerto de flauta, violoncelo, piano e orquestra (1926), de Vincent d'Indy.

Obras representativas

Capítulo 47

Alguns exemplos

Sinfonia Concertante para violino, violeta e cordas em ré maior, de Carl Stamitz

Filho de Johann Stamitz, fundador da orquestra de Mannheim, Carl Stamitz (1745-1801) compôs numerosas sinfonias concertantes, entre as quais sobressai especialmente a destinada ao violino e à violeta, pelo diálogo que estabelece entre os solistas e entre estes e a orquestra. Nesta obra, escrita já na sua fase de maturidade, Stamitz beneficiou das grandes conquistas da orquestra e da escola de composição de Mannheim, que se encontrava no momento do seu máximo esplendor. No primeiro andamento, *Allegro moderato,* conquanto ainda apresente reminiscências da linguagem arcaica dos *concerti grossi,* em que os solistas se confrontavam com o conjunto instrumental, é evidente já o desenvolvimento temático inspirado no contraste entre o tema principal e outro secundário. No andamento central, *Romanza,* a cor tímbrica deve muito ao refinamento da técnica de escrita instrumental. A obra acaba com um Rondó muito vivo, em que os dois instrumentos solistas exibem todas as suas possibilidades sonoras. Ao contrário de outros compositores que utilizavam amiúde esta forma, este é dos poucos rondós que Stamitz compôs como andamento final de uma sinfonia concertante. A relação entre o violino e a violeta é aí tão íntima que só se pode compreender se se recordar que tais instrumentos faziam parte da vida quotidiana do compositor, um virtuose em ambos. Devido a isso, Stamitz soube encontrar a linguagem adequada para os combinar da maneira mais eficaz. A beleza e o refinamento das melodias e a criatividade dos desenvolvimentos temáticos convertem esta obra numa realização perfeita. A Sinfonia Concertante para violino, violeta e cordas corresponde inteiramente à estética do Classicismo e sua estrutura impulsionou muitos autores da sua época a compor obras no mesmo gênero.

Sinfonia Concertante, em mi bemol maior, para violino e violeta, K. 364, de Mozart

Em 1778, recém-chegado a Paris, Mozart foi apresentado ao duque de Guines, para quem compôs o Concerto de flauta e harpa, em dó maior, K. 299. Quase ao mesmo tempo, escreveu a brilhante Sinfonia Concertante, em mi bemol maior, para quatro instrumentos de sopro, obra que não chegou a ser estreada. Previamente, escrevera o *Concertone* para dois violinos e orquestra, K. 190. Estas três composições podem ser consideradas como os antecedentes diretos da Sinfonia Concertante em epígrafe, uma verdadeira obra-prima destinada ao violino e violeta. Depois da sua estada em Paris e no seu regresso a Salisburgo, Mozart soube que deveria desempenhar um novo cargo oficial ao serviço do arcebispo. Para superar o tédio que isso lhe inspirava, dedicou-se inteiramente à criação de obras novas, de grande valor.

O primeiro andamento, *Alle-*

Deve-se a Carl Stamitz, filho e grande continuador do artífice da orquestra de Mannheim, o maior equilíbrio no desenvolvimento das melodias temáticas da sinfonia concertante. A imagem mostra uma cena típica da época, com músicos e cortesãos.

Hessische Landesmuseum/Arquivo Salvat

gro maestoso, é um andamento extraordinariamente dinâmico: as idéias musicais são tratadas segundo o estilo da escola de Mannheim, e seus célebres *crescendi*, a que os dois solistas prestam uma contribuição rítmica. No *Andante*, em dó menor, de grande poesia e lirismo, os solistas estabelecem um diálogo terno e profundo. Alguns comentaristas classificaram este andamento de réquiem pela morte da mãe de Mozart. Na realidade, é uma recriação dos célebres lentos utilizados pela escola de Mannheim. O *Presto* final é um andamento vivo e brilhante, em ritmo de contradança.

Esta composição mozartiana está totalmente afastada das regras que regiam o *concerto grosso* barroco. Obra de grande expressividade, com passos pungentes, Mozart utilizou nela a nova liberdade, adquirida graças às suas deslocações recentes a Munique, Mannheim e Paris, que lhe permitiram ver novos horizontes. A Sinfonia Concertante tem já a genialidade única das obras da plenitude de Mozart.

Triplo concerto, em dó maior, de violino, violoncelo e piano, op. 56, de Beethoven

Esta obra, escrita entre 1803 e 1804, é contemporânea da 3.ª Sinfonia «Heróica» e da Sonata de piano *«Appassionata»*. Beethoven, que tinha então 33 anos e entrara no seu período de maturidade, dominava já totalmente a escrita polifônica, capaz de dar uma transparência única à orquestra.

Este concerto inicia-se com um *Allegro* que opõe os solistas à orquestra, mediante um diálogo livre e lírico que supera a forma clássica, sem a destruir. Cada um dos três instrumentos solistas é tratado de acordo com as suas possibilidades mais características, ao mesmo tempo que estão conjugados de uma maneira insólita. As idéias passam de um instrumento para outro e a orquestra aparece com aquela plenitude sonora tão característica de Beethoven. O Largo é um andamento intemporal, em que se ouve uma voz impregnada de expressividade e fervor, isenta de todo o virtuosismo gratuito. Sem interrupção, este andamento liga-se ao Rondó, cuja grande espontaneidade parece eclodir com vigor, para expressar uma vitalidade jubilosa.

Na harmonia desta obra encontram-se incursões por tonalidades afastadas, o que, paradoxalmente, reafirma a tonalidade de dó maior. A profunda humanidade de Beethoven torna-se viva em cada um dos três instrumentos. Os solistas devem compenetrar-se a fundo para interpretar este concerto, que, por se tratar de música objetiva, não é menos pessoal. Como em tantas obras beethovenianas, o Triplo Concerto, longe de qualquer exibicionismo dos solistas, não é, em nenhum momento, uma música escrita unicamente para produzir prazer a uma minoria social, mas sim para transmitir uma realidade sonora concreta a um público mais amplo do que o habitual.

O violino e o violoncelo, com seus respectivos arcos. De entre os instrumentos de corda friccionada, são os dotados de maior beleza de som. Brahms obteve com eles um complexo confronto de forças sonoras no seu Concerto de violino e violoncelo, op. 102.

Rund Nooy/Arquivo Salvat

Concerto de violino e violoncelo, op. 102, de Brahms

Esta obra foi concebida durante o verão de 1887, no refúgio de veraneio que Brahms possuía perto do lago de Thun, na Suíça, e estreada em Colônia, durante o mês de outubro desse mesmo ano. Os solistas foram o violinista Joseph Joachim e o violoncelista Robert Hausmann. Perante o êxito da obra, Brahms, com sua lendária modéstia, disse: «O que escrevo não é criação minha; aquilo a que chamais 'invenção' é simplesmente a inspiração do alto, pela qual não sou responsável e de que não me cabe qualquer mérito. É um presente, um dom, que deveria esquecer, se não o tivesse tornado meu à força de trabalho.» Este concerto foi escrito dez anos antes da morte do seu autor, quando este contava já na sua bagagem quatro sinfonias e três concertos para solista; esta foi a última das suas obras concertantes. Nela, uma vez mais, Brahms fez um amplo uso de um tratamento dramático que sempre lhe permitira expor idéias diferentes e encontrar uma solução.

O primeiro andamento, *Allegro non troppo*, inicia-se com uma introdução sinfônica que apresenta o tema; seguidamente, o violoncelo expõe a sua parte; no desenvolvimento orquestral que se segue unem-se os dois solistas, que interpretam um trecho em que predomina a escrita contrapontística. O andamento central é um *Andante* fortemente expressivo, que parece inspirar-se no subconsciente de Brahms. A obra termina com um *Vivace non troppo* de grande vitalidade, não isento de humor, no qual se utilizam elementos da música tradicional húngara.

Quando aparecem várias idéias musicais, estas não se apresentam de forma antagônica; pelo contrário, o compositor limita-se a sobrepô-las umas às outras com grande mestria. Este concerto, estruturado em forma-sonata, participa ao mesmo tempo do gênero menos transcendente da sinfonia concertante, sem nunca chegar a uma excessiva exibição técnica por parte dos solistas. ■

Capítulo 48
Combinações e solistas pouco freqüentes

Além das manifestações que, ao longo da história, o concerto adotou, tanto relativamente à sua forma característica como no que concerne aos seus solistas mais freqüentes — instrumentos de tecla e de cordas —, inclusive com um número plural destes — duplos e triplos concertos —, existe um índice muito elevado de obras que apresentam aspectos insólitos. Uns referem-se à adoção, pelo compositor, de instrumentos solistas menos freqüentes; outros, em contrapartida, sobressaem por um tratamento não convencional dos aspectos formais. Remetemos, naturalmente, o leitor para os capítulos anteriores da presente obra em tudo aquilo que se relaciona com o conceito genérico da forma concerto. Aqui ocupar-nos-emos dos aspectos insólitos ou menos freqüentes. Existem, por exemplo, compositores que não hesitaram em intitular como concertos obras em que este ou aquele instrumento assume certo papel de protagonista. Faremos ainda alusão às combinações pouco freqüentes de instrumentos concertantes, submetidos, por vezes, a formas muito distantes já do que seria uma estrutura convencional. Mas, antes queremos oferecer aos leitores as referências necessárias relativamente a uma série de concertos que se distinguem pelo caráter pouco freqüente dos seus solistas. Umas vezes, tratar-se-á unicamente de instrumentos diferentes dos habituais (piano, violino, violoncelo, etc.). Outras, veremos casos insólitos, em que instrumentos absolutamente inabituais na categoria de solistas foram elevados a ela por algum virtuose executante dos mesmos ou por um compositor que escreveu *ex profeso* para algum deles.

Não obstante a reduzida freqüência dos seus aparecimentos como solista de concerto, a bela sonoridade da flauta inspirou obras inesquecíveis. Mozart converteu-a em protagonista de A Flauta Mágica. *Embaixo: Papageno, inesquecível figura dessa ópera, situada em frente do Teatro da Ópera de Bruges.*

M. Barrachina

Instrumentos de cordas pouco freqüentes

Deixando de lado o violino e o violoncelo, haverá que fazer alguma alusão ao papel que a violeta desempenha como solista em alguns concertos famosos. Este instrumento, tão indispensável no conjunto dos que integram a família das cordas na música de câmara e sinfônica, apresenta, em compensação, considerado individualmente, uma sonoridade mais fraca do que a do violino e, se bem que alcance apenas umas quantas notas inferiores em relação àquele, não pode competir com ele quanto à intensidade da emissão e agilidade. No entanto, devido à atual tendência para revalorizar os instrumentos antigos e para reconstruir efeitos sonoros arcaicos, pode assistir-se a um renascimento da violeta como instrumento solista.

A violeta ocupou um lugar solista decisivo em muitas sinfonias concertantes clássicas (Stamitz e Mozart) e representou um papel de protagonista na sinfonia poemática *Harold em Itália,* de Berlioz, em todos os sentidos uma página musical de concerto para este instrumento. No século XX, o francês Darius Milhaud dedicou-lhe nada menos de dois concertos e o *Concertino d'été,* para violeta e orquestra de câmara. Paul Hindemith, notável intérprete deste instrumento no começo da sua carreira musical, prestou tributo ao seu meio original de expressão com uma *Música de Concerto para Violeta Solista e Orquestra,* op. 48 (1930), e um concerto completo para a mesma formação. Foi, de resto, Hindemith que estreou essa obra-prima que é o Concerto de violeta, de William Walton, de 1929 mas revisto em 1961. Por último, Béla Bartók escreveu um famoso Concerto de violeta e orquestra, obra póstuma, estreada em 1949. Mas, segundo parece, o primeiro destes concertos modernos de violeta teria sido o do compositor britânico Arnold Bax (1920). Por outro lado, a maioria dos que se costumam interpretar atualmente são transcrições de concertos barrocos.

Ao contrabaixo de cordas (rabecão) pode aplicar-se o que dissemos sobre a violeta. Afinado uma oitava mais abaixo do que o violoncelo, o contrabaixo desempenhou, nos conjuntos barrocos, a função de dobrar e reforçar

aquele na região grave. Os sinfonistas do século XVIII foram-lhe concedendo maior importância e predominância, chegando a existir autênticos virtuoses nesta especialidade. Assim, apareceram os nomes lendários de Domenico Dragonetti e Giovanni Bottesini, que tentaram elevar seu instrumento à categoria de solista.

A sonoridade do contrabaixo é potente na região grave, mas torna-se nasalada e débil à medida que se eleva para a região aguda. E como o emprego de agudos e sobreagudos se revela indispensável para a realização de qualquer função solística, os resultados práticos podem ser relativamente pobres, não obstante a firme convicção em sentido contrário dos especialistas que ainda interpretam aquelas obras — sempre as mesmas — em concertos. No entanto, grandes compositores aproveitaram com talento e êxito as características do instrumento, como é o caso de Igor Stravinsky, em *Polichinelo*, ou Gustav Mahler, na sua 1.ª Sinfonia.

A flauta

Depois dos instrumentos de cordas, a flauta é o solista de maior tradição de toda a história da música, pelo que não se pode falar dela como de um meio expressivo insólito. De qualquer maneira, acontece com a flauta um processo semelhante ao que encontraremos em todos os instrumentos de sopro, de madeira e metal. Todos os tubos sonoros empregados ao longo da história da música foram inicialmente imperfeitos, enquanto os grandes construtores de instrumentos de cordas fabricavam já em tempos muito remotos modelos perfeitos e lendários que não foram superados. Os instrumentos impulsionados pelo sopro dos respectivos executantes foram alcançando seu desenvolvimento durante o século passado, graças à sucessiva introdução de engenhosos mecanismos sob a forma de registros, teclas e pistões.

Se bem que a flauta tivesse sido sempre um instrumento ágil, atualmente os compositores podem escrever praticamente sem restrições para ela. A extensão é quase igual à do violino, exceto em umas quantas notas graves; por isso, converteu-se num dos instrumentos líricos por excelência. Sua sonoridade é puríssima, potente, sensivelmente idêntica em todos os seus registros, devido às características acústicas da emissão do som, que se produz pela vibração de uma coluna cilíndrica de ar no interior de um tubo feito inicialmente de madeira e hoje de ligas metálicas. Contudo, os melhores concertos dedicados a este instrumento procedem da época clássica, em que existiram intérpretes geniais, capazes de ultrapassar as mais espinhosas dificuldades técnicas e as deficiências derivadas dos instrumentos que então se utilizavam. De Mozart registra-se um concerto memorável para flauta solista, o K. 313, em sol maior. O que se lhe segue no catálogo Köchel, o K. 314, em ré maior, é também muito interpretado pelos flautistas, embora exista à volta dele uma certa ambigüidade, já que foi igualmente atribuído ao oboé. Esta circunstância pode informar o leitor sobre este tipo de adaptações, de modo algum insólitas no passado. Umas vezes realizaram-se para agradar a um determinado solista e outras por circunstâncias puramente conjunturais. Não era raro o intercâmbio entre flauta e oboé, nem sequer a apropriação de obras destinadas inicialmente a estes instrumentos por parte dos violinistas. Noutra célebre obra, Mozart apresentou a flauta associada à harpa. Trata-se do Concerto em dó maior, K. 299, um dos mais interpretados atualmente. Existe referência a um concerto em ré maior, de Haydn, que não chegou até nossos dias. Em contrapartida, a obra atribuída a Haydn, na mesma tonalidade, é de Leopold Hofmann. Por seu turno, Frederico II da Prússia, que foi discípulo do notável flautista Johann Joachim Quantz, escreveu quatro concertos de flauta e orquestra de cordas.

No século passado produziu-se um significativo desaparecimento da flauta como protagonista de concertos, em proveito de outros instrumentos dotados de maior capacidade de expressão romântica, segundo exigiam a época e a própria forma do concerto a partir de Beethoven. Hoje em dia, a flauta encontra-se presente em todas as partituras para conjunto de câmara e quase sempre desempenhando um papel solístico proeminente: no entanto, é difícil selecionar obras que possam ser consideradas como concertos de flauta. Poderíamos citar as do britânico Rutland Boughton (1937), do francês Jacques Ibert (1934) e do português Frederico de Freitas (1954).

A flauta foi introduzida na orquestra no século XVIII e seu uso generalizou-se no XIX. Compuseram-se então muitos concertos de flauta, instrumento que era, ao mesmo tempo, o favorito para peças de câmara. A moderna flauta de concerto deve-se ao desenho de Theobald Boehm, de 1847, cujo sistema de chaves garante a afinação e a segurança das notas.

Salmer

Archiv für Kunst und Geschichte

Arquivo Salvat

A imagem setecentista que oferece a primeira figura desta página corresponde à época em que autores como Antonio Vivaldi, Georg Philipp Telemann e Johann Sebastian Bach dedicaram à flauta sonatas, concertos e obras diversas.

Na figura da esquerda aparecem dois oboés, o primeiro do século XIX e o segundo contemporâneo. O oboé é um instrumento pertencente à família do sopro-madeiras, em que o ar se insufla por meio de uma palheta dupla. Apareceu na corte nos tempos de Jean Baptiste Lully (1632-1687) e foi uma peça indispensável na orquestra de câmara do século XVIII.

O fagote, cujos antecedentes se podem encontrar no século XVI, é um instrumento de sopro-madeira, também de palheta dupla — gravura à direita. Sua sonoridade é grave e seu timbre pessoalíssimo. Teve um papel importante tanto na orquestra pós-romântica como na orquestra moderna.

A família da flauta é, na realidade, extensa, sobretudo se se considerarem os seus antecedentes históricos. O flautim, ou *piccolo*, adquiriu carta de alforria na moderna orquestra sinfônica desde que Beethoven o empregou na 5.ª Sinfonia. Sua função é em especial «aclarar», dobrando, na região mais aguda do conjunto instrumental, as linhas melódicas de outros instrumentos. É muito agudo, alegre e incisivo. Se o citamos neste lugar, é para fazer referência a alguns concertos de Vivaldi, que costumam ser interpretados com flautim e a correspondente orquestra de cordas. Com isso, consegue-se uma reprodução mais fiel da sonoridade original destas obras, que foram escritas para as antigas flautas de bisel. Estes representantes da família das flautas conhecem hoje, pelo processo de retorno às fontes já mencionado, um notável apogeu.

Nos conjuntos que praticam a reconstrução de ambientes sonoros originais, o emprego de flautas de bisel torna-se cada vez mais comum.

O oboé

Os antecedentes históricos do oboé são semelhantes aos da flauta. Embora sua emissão sonora se realize por meio da vibração de dupla palheta, pelo que pertence a outra família instrumental, sua extensão assemelha-se muito à da flauta. Como ela, é também um bom cantor de melodias, tanto no registro suave como no forte, e a sua grande agilidade permite-lhe a execução das mais complicadas passagens. Seu aparecimento como solista remonta ao Barroco. Händel compôs seis concertos para este instrumento, se bem que ainda articulados segundo a forma do velho *concerto grosso*. Para o encontrar como solista da forma mais evoluída, teremos de remontar a um Concerto de oboé, em dó maior, erradamente atribuído a Haydn. Este tipo de atribuições é freqüente no arquivo deste compositor, que, durante seu longo período como mestre de capela dos Esterházy, foi obrigado a uma renovação exaustiva do repertório. Fizemos já referência à ambigüidade do Concerto em ré maior, K. 314, de Mozart, que pode ter sido escrito para oboé ou flauta. Não existe, em compensação, qualquer dúvida sobre o K. 293, de que restam apenas fragmentos. Já em pleno século XX, encontramos uma obra verdadeiramente única, o Concerto de oboé, de Richard Strauss, escrito nos últimos anos da sua existência, pois data de 1945-1946. Trata-se de uma peça relativamente extensa, que revela, talvez pela própria escolha do instrumento solista, uma ânsia de retorno ao passado. Outros compositores modernos participaram neste retorno ao oboé como solista de concertos; entre eles, há que citar Ralph Vaughan Williams, Gordon Jacob, Rutland Boughton, Eugène Goossens, o italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, autor de um *Concerto di camera*, e o português Jorge Peixinho, com o seu *Concerto de Outono* (1983).

Tal como acontece com a flauta, a família do oboé é extensa: ao tipo clássico juntam-se exemplares de afina-

Archiv für Kunst und Geschichte

ção mais grave e, portanto, de extensão ampliada nesta região. Têm, logicamente, maior potência na zona inferior e um som mais doce em certas regiões, em troca da conseqüente perda de intensidade nos agudos. A rara beleza do antigo oboé de amor, tão utilizado por Bach, foi reclamada por compositores modernos como Debussy, Ravel e Richard Strauss, embora de forma episódica. Em contrapartida, a orquestra conta habitualmente com o corne-inglês, afinado uma quinta abaixo do oboé convencional. A produção de concerto para este instrumento é quase nula, mas foi freqüentemente incluído ao lado de outros solistas. Existe, no entanto, o caso singular do Concerto de corne-inglês, de Gordon Jacob.

O fagote

Este é um instrumento de madeira de grande envergadura, muito adequado para as regiões graves. Sua extensão aproxima-se sensivelmente da do violoncelo. Muito apreciado no seio da orquestra, sua tradição solística vem de muito longe. Revela-se insubstituível nos sons graves, e este caráter foi a origem do seu prestígio. Emite o som por meio igualmente de palheta dupla, o que o aproxima do oboé. A técnica do fagote é realmente difícil, mesmo do ponto de vista do esforço físico que exige em determinadas regiões. Para atuar como solista, o intérprete de uma obra para fagote tem de possuir um elevado grau de virtuosismo. O repertório de concerto é abundante, dado que muitos compositores se sentiram atraídos pelas suas possibilidades expressivas. Johann Christian Bach escreveu dois concertos de fagote e Mozart dedicou-lhe igualmente outros dois títulos: o K. 191, em si bemol maior, e o K. 196, em fá maior (este último de atribuição duvidosa). Ambas são obras famosas e de audição relativamente freqüente no repertório sinfônico de todos os tempos. Carl Maria von Weber escreveu também um concerto para este instrumento. O pós-romântico britânico Eric Fogg conta com uma obra deste tipo que tem uma certa audiência no seu país. Deve mencionar-se também o Concerto de fagote e orquestra, do catalão Anselmo Viola (1738-1798), pertencente à escola de Montserrat e professor de Fernando Sor. É outra prova do afeto sentido, em épocas passadas, por um instrumento que não podia faltar em nenhuma capela eclesiástica ou palaciana.

O clarinete

É um instrumento bastante recente (século XVIII), pertencente ao grupo de sopro de madeira. Produz o seu som mediante uma única palheta incorporada numa boquilha à qual se aplicam os lábios do executante. Tem uma invejável prosápia na história da música e experimentou profundas e sutis inovações técnicas na sua construção, a partir do século passado. Também é muito ágil em quase todos os seus registros, que se repartem por cinco zonas relativamente diferenciadas, que vão desde a mais escura e misteriosa até à mais aguda e penetrante, passando por uma região intermédia de sonoridade doce e pastosa. Como acontece com quase todos os instrumentos de sopro de madeira, os diversos tipos e tamanhos que havia no passado refundiram-se hoje em dia nos dois clarinetes utilizados na orquestra sinfônica: em si bemol e em lá. Isso sem prejuízo de se empregar o clarinete baixo, para os efeitos graves, e o agudo (requinta), cantante e penetrante.

Os mais antigos concertos de clarinete, que remontam aos Stamitz, especialmente a Carl, que escreveu dez, são hoje raramente executados. Não acontece o mesmo com o célebre Concerto em lá maior, de Mozart, nem com os dois belíssimos concertos e o Concertino de Weber. No século XX, é preciso citar a Rapsódia para clarinete e orquestra, de Debussy, de fato um autêntico concerto, e os concertos de Milhaud e Hindemith.

A trombeta

Os instrumentos de sopro de metal foram sempre construídos à base de ligas metálicas. A emissão sonora tem efeito por meio de um bocal semiesférico ao qual se aplicam os lábios do executante, que fazem de elemento vibrador. A este bocal está unido um tubo muito extenso, enrolado ou dobrado, para facilitar seu manejo, e que termina num pavilhão. O reduzido número de notas que se pode obter de um tubo sonoro de determinado comprimento fazia que os instrumentos de metal do passado fossem unicamente aptos para uma tonalidade concreta. Esta foi também a razão por que se fabricaram inúmeros tipos e tessituras. A introdução de engenhosos artifícios como os pistões, que alteram, conforme se desejar, o comprimento do tubo (no caso do trombone de varas, com o deslizamento de toda uma seção destas), foi um avanço técnico que serviu para tornar cromáticos os instrumentos de metal, quer dizer, aptos para reproduzir toda a gama de notas requerida por um compositor moderno.

Os concertistas antigos eram certamente exímios, habilíssimos com seus respectivos instrumentos de metal; mas, mesmo contando com isso, toda a música sinfônica a partir de Beethoven não teria podido desenvolver-se sem tais aperfeiçoamentos; do mesmo modo, sem eles também não teriam sido escritas as obras que os compositores modernos lhes dedicaram.

Estas considerações de ordem técnica revelam-se indispensáveis para se poder apreciar corretamente o valor de todos estes instrumentos na forma concerto. As célebres trombetas agudas dos concertos e cantatas de Bach soam nessa região extrema por ser a única em que podiam adquirir uma certa agilidade; Händel apresenta a trombeta, segundo o modelo do *concerto grosso,* juntamente com as trompas, para assim poder encher todo o espectro sonoro. Em compensação, existe um belíssimo concerto de Leopold Mozart para trombeta solista, que, sem dúvida, não influiu em seu filho, pois este não escreveu nenhum para tal instrumento. Não obstante, foi nos finais do século XVIII que se iniciou a aplicação da citada técnica dos pistões, com o conseqüente progresso do ponto de vista da composição. Haydn compôs o delicioso Concerto de trombeta em mi bemol, uma das obras mais alegres e vitais que existem para este instrumento solista. Não obstante, este prometedor começo e a gradual inserção da trombeta em todas as obras de câmara para instrumentos de sopro e em todas as orquestras sinfônicas, os compositores, inclusive os contemporâneos, não se mostraram muito atraídos por este instrumento; os concertos de trombeta não são numerosos e os que existem não costumam ter grande interesse.

No capítulo que se refere a combinações pouco freqüentes, encontraremos a trombeta associada a outros instrumentos. É aqui que se encontra, sem dúvida, o seu lugar mais eficaz e, ao mesmo tempo, mais discreto, ao eximir-se a assumir muito o papel de protagonista. Para ouvir concertos de trombeta propriamente ditos é preciso voltar a Haydn e a algumas das formas pré-clássicas do *concerto grosso* de Torelli e Telemann.

Paolo Koch/Firo Foto

A fotografia acima mostra instrumentos de sopro e de percussão típicos de uma banda. Este conjunto instrumental já existia nas cortes de Luís XIV de França e de Carlos II de Inglaterra. Os agrupamentos modernos deste tipo apareceram na primeira metade do século XIX, quase sempre integrados nos exércitos e organizações cívicas.

A trompa

Um caso bem diferente será, em contrapartida, o da trompa, para a qual se escreveram numerosos concertos de grande qualidade. Se a trombeta é aguda e agressiva, a trompa é grave, semelhante ao barítono, e aveludada. É um instrumento ideal para cantar serenas linhas melódicas de corte romântico, baladas, noturnos e cenas de caça, próximas ou como um eco que chega da floresta. A esta capacidade expressiva junta-se uma extensão notável e a possibilidade de variar sua sonoridade mediante vários tipos de surdinas e a própria mão do executante, introduzida dentro do pavilhão.

Os clássicos dispunham de trompas não dotadas ainda dos avanços mais tarde surgidos, mas sentiram, no entanto, uma grande predileção por elas. Haydn possui dois belos concertos, ambos em ré maior, que apresentam atualmente brilhantes cadências compostas por Eusebius Mandiczewsky, músico romeno radicado em Viena a partir do último quartel do século passado, a quem se devem notáveis revisões e edições dos clássicos vienenses. Mozart iniciou-se com um Rondó de concerto para trompa, K. 371, e chegou a compor quatro concertos completos com acompanhamento de orquestra: o K. 412, em ré maior, e os K. 417, K. 447 e K. 495, todos eles em mi bemol maior. Existem igualmente dois Rondós: o K. 514, que constitui um andamento facultativo do K. 412, e o K. 371, também em mi bemol maior. São todas elas obras da maturidade, escritas numa época já avançada da breve existência do compositor, quando já se fixara em Viena e criava seus grandes concertos de piano ou os quartetos dedicados a Haydn. É óbvio salientar, portanto, sua beleza e sua altíssima qualidade. O Romantismo adotou a trompa como instrumento indispensável, sempre colocado num plano relevante. Beethoven e Brahms tratam-na de maneira requintada, e, mais tarde, na fase final da sinfonia, Mahler e Bruckner exigirão até oito trompas para produzir fantásticos corais e belíssimos momentos solísticos. Voltaremos a aludir mais adiante, pelas suas carac-

Museu do Teatro de La Scala, Milão/Arquivo Salvat

À direita: uma trompa dos finais do século XVIII ou princípios do XIX. Nesta época aperfeiçoou-se este instrumento, que Haydn, Mozart e Schumann utilizaram como solista.

terísticas insólitas, ao famoso *Konzertstück*, op. 8, de Schumann, com quatro trompas solistas. O op. 45 de Weber é um Concertino de trompa e orquestra, em ré maior, que insiste nas constantes românticas e líricas do emprego do instrumento. Não voltaremos a encontrar obras notáveis para trompa até os dois concertos de Richard Strauss, pertencentes a duas épocas bem diferentes da sua longa vida de compositor. O primeiro é nitidamente uma obra de juventude, o seu op. 11, que data de 1882-1883, ou seja, quando Strauss tinha apenas 19 anos. É ainda uma característica obra romântica, mas cheia de vivo colorido e de desafio à virtuosidade do intérprete. Teriam de decorrer sessenta anos até que compusesse um segundo concerto de trompa, que seria uma das suas últimas obras (1942).

O trombone

Já referimos que este instrumento produz seus diversos sons por meio de um mecanismo de varas ocas, que deslizam em forma de corrediça. Para outros usos, existe igualmente um modelo dotado de pistões, à maneira da trombeta ou da trompa; mas na orquestra convencional continua empregando-se o modelo típico de varas. É um dos instrumentos mais antigos da história da música, pois já estava extremamente desenvolvido a partir do século XIII. A orquestra sinfônica utilizou-o de certo modo tardiamente. Mozart empregou-o, com pinceladas geniais, na cena final da ópera *D. João* e no *Réquiem*. Como instrumento solista de concertos clássicos, deve ser considerado realmente insólito, se bem que não esteja destituído de uma certa literatura. Ferdinand David, músico

alemão do século passado, colaborador de Mendelssohn e diretor da Gewandhaus de Lípsia, escreveu um Concerto de trombone. Seu contemporâneo Friedrich August Belcke, trombonista também alemão, escreveu vários concertos para este instrumento e influiu sobre o próprio David. Convém, talvez, fazer uma referência à extraordinária importância que o trombone tem nos grandes conjuntos de *jazz*, em cujas produções mais singulares, como as do falecido Duke Ellington, ocupa um lugar de grande valor.

sua integração na orquestra. Os moldelos arcaicos apresentavam as mesmas limitações que apontamos ao falar dos instrumentos de afinação determinada e inamovível. Compreende-se, portanto, que a harpa tivesse sido praticamente abandonada como elemento da música culta a partir do Renascimento. Permaneceu viva, no entanto, como instrumento popular e como acompanhadora das canções na intimidade dos salões. No século XVIII, os construtores de harpas encontraram processos técnicos que lhes permitiram a realização de meios-tons. Isso sig-

AGE

L'Aia, Medag Museum/Salmer

Na fotografia de cima: uma banda folclórica na cidade de Bruges (Bélgica), com a fila de trombones em primeiro plano. Deste antigo instrumento de sopro, de varas corrediças, que por vezes são substituídas por pistões, encontram-se já primitivas formas no século XIII. Embora seu uso como instrumento solista seja raro, sua presença é comum na orquestra desde os começos do século XVIII.

Os instrumentos de cordas tensas que se dedilham são tão antigos como a memória dos homens. A harpa triangular das orquestras atuais, como a que a harpista da imagem da direita dedilha, parece ser o resultado das novas técnicas do tão fértil século XVIII, século inventor e aperfeiçoador de diversos instrumentos.

O saxofone

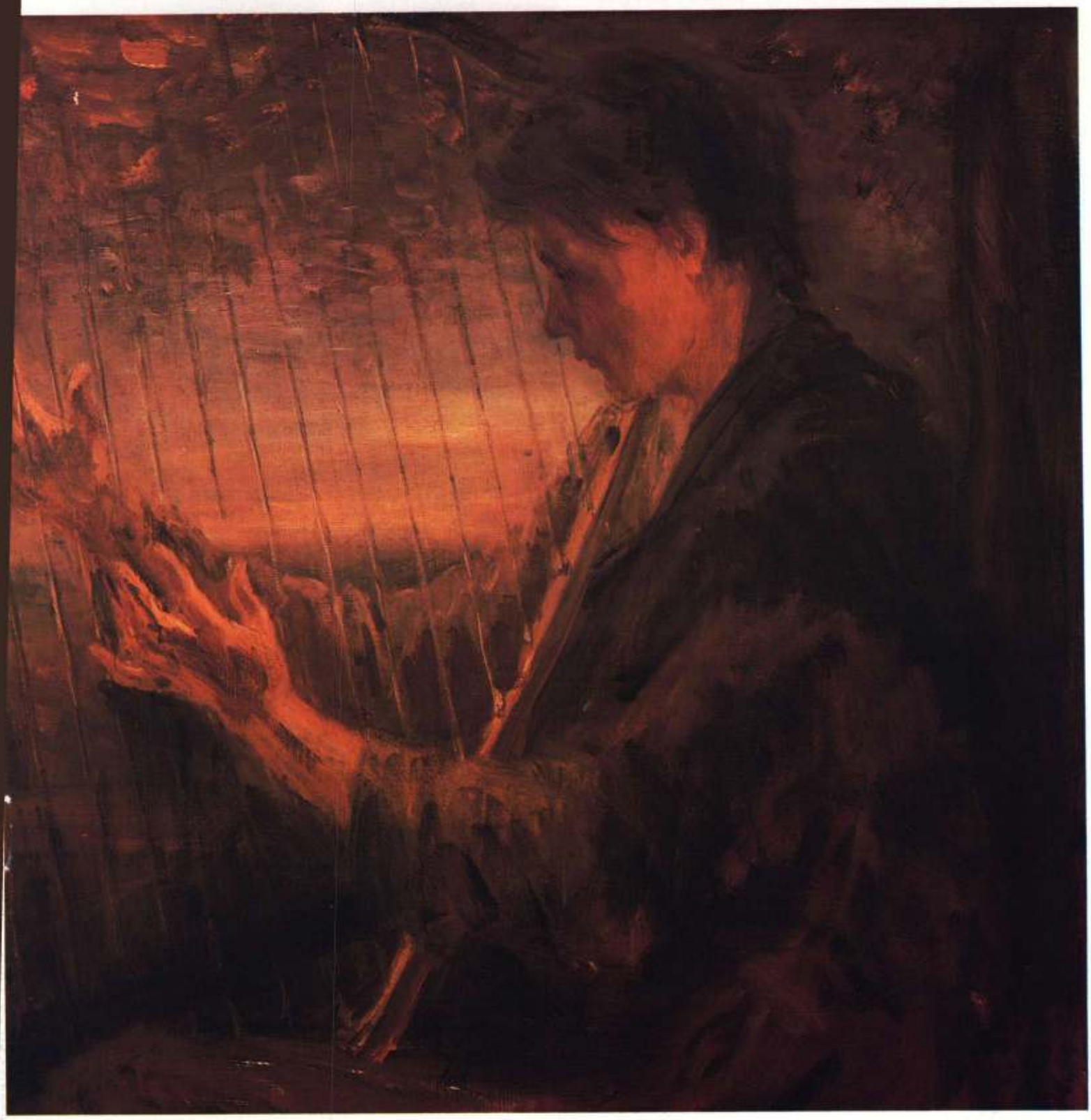
Não foi precisamente no universo do *jazz* que o saxofone adquiriu carta de alforria como solista. Seu criador foi Adolphe Sax, construtor belga, que o concebeu em 1840. Constrói-se em todos os tamanhos e tessituras e seu emprego na orquestra sinfônica não é pouco comum. Debussy escreveu uma famosa Rapsódia para saxofone e orquestra, em 1901, e Ravel utilizou-o com freqüência nas suas maravilhosas orquestrações. No entanto, é curioso verificar como, durante o nosso século, se multiplicou a literatura para este instrumento. Há inclusive célebres concertos, como o de Joseph Holbrooke, ou os de Darius Milhaud, Nicolas Bernier, Elisabeth Lutyens, Lars-Erick Larsson, Norman Demuth, Jacques Ibert, Jean Absil e tantos outros. Suas amplas possibilidades técnicas e sua execução relativamente simples atraíram estes e outros compositores.

A harpa

Trata-se de um dos mais antigos instrumentos, tanto ou mais do que os primitivos cornos e elementos de percussão. Nas culturas mais remotas encontra-se representada na sua forma essencial, ou seja, como um bastidor e uma base de ressonância entre os quais está esticado um número variável de cordas. Também aqui a evolução da técnica da fabricação deste instrumento foi paralela à

nificou a incorporação do instrumento no mundo dos solistas e do concerto; o fato de ser tocada diretamente com os dedos do executante conferia-lhe possibilidades de matização que, naquela altura, os instrumentos de tecla não conseguiam. De Händel há um concerto, escrito, em 1738, para harpa ou órgão. Johann Christian Bach compôs, em 1763, seis concertos de harpa ou cravo e Mozart adotou-a numa composição concertante que figura entre as mais conhecidas do gênero: o Concerto de harpa e flauta, em dó maior, K. 299. Trata-se de uma das mais belas obras de toda a literatura musical e figura habitualmente nos programas dos ciclos orquestrais de todo o mundo.

Todavia, o século XIX não correspondeu às expectativas que se tinham criado em torno deste instrumento. Nenhum dos grandes compositores românticos levou em conta as suas possibilidades, talvez pela dificuldade em encontrar bons intérpretes. Os concertos de François Adrien Boïeldieu pertencem ao período francês do primeiro terço daquele século e participam do academismo



próprio da época imperial. Outros dois nomes, que ressoam mais nas páginas das enciclopédias do que nas salas de concerto, são os de outro francês, Nicolas Charles Bochsa (1789-1856), e do seu discípulo, o inglês Elias Parish-Alvars (1808-1849). O século XX foi mais feliz; em primeiro lugar, pelo interesse que suscitou o refinamento tímbrico da harpa em relação à orquestra moderna e, mais tarde, pelo aparecimento de grandes intérpretes como Carlos Salzedo e Nicanor Zabaleta. O movimento impressionista francês tornou-se admirador dos arpejos e *glissandi* do instrumento. Ravel compôs uma *Introdução e Allegro,* com características de concerto, obra posterior a um *Konzertstück* de Gabriel Pierné (1863-1937) e a duas belíssimas danças de Debussy, nas quais a harpa atua à frente da orquestra. Darius Milhaud escreveu um importante concerto para este instrumento, o op. 323 (1953), instrumento que também interessou o brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) no seu Concerto de harpa, de 1953. Em datas mais recentes, compositores espanhóis, como Joaquín Rodrigo e Xavier Montsalvatge, escreveram igualmente concertos de harpa.

A guitarra espanhola

O papel de protagonista da guitarra espanhola (viola ou violão) no mundo do concerto data de anos recentes. Trata-se de um instrumento muito antigo, mais ou menos aparentado com uma série extensíssima de tipos e modelos que têm em comum a presença de uma caixa de ressonância e de um braço ao longo do qual estão esticadas as cordas que se tocam dedilhando ou rasgando. Na Península hispânica, foi tomando corpo o modelo típico de violão que conhecemos e para o qual existem, há séculos, métodos de estudo clássicos. Seu valor como acompanhador de canções e romanças foi perdendo importância à medida que se produziu a difusão dos instrumentos de tecla e ficou reduzido ao uso popular. Mas, no século XIX, começou para ele um renascimento devido à obra de pesquisa e composição, entre outros, dos espanhóis Fernando Sor, Francisco Tárrega e Emilio Pujol, que o converteram num instrumento muito apreciado. Andrés Segovia interpretou com ele tanto o repertório clássico para *vihuela* assim como as famosas transcrições de Bach, ao passo que Narciso Yepes, com seu violão de dez cordas, experimentou sobretudo no campo da tímbrica mais sutil. Atualmente existe uma escola de grandes concertistas em todos os países, o que ilustra claramente as enormes possibilidades deste instrumento manejável, sensível e de grande expressividade.

No século XX escreveram-se genuínos concertos de violão, como o famosíssimo *Concerto de Aranjuez,* de Joaquín Rodrigo, que foi estreado pelo guitarrista Regino Sáinz de la Maza, ou o muito divulgado de Mario Castelnuovo-Tedesco. É freqüente a interpretação do Concerto em ré maior, de Vivaldi, escrito originalmente para alaúde, cujo belíssimo *Andante* se adapta admiravelmente à expressividade intimista do instrumento. Para além das numerosas obras com que enriqueceu a literatura do violão, Villa-Lobos é autor também dum concerto, datado de 1951. Finalmente, podemos mencionar obras concertantes de Xavier Montsalvatge, Manuel Valls e outros autores contemporâneos. É preciso ter em conta que o violão, instrumento de uma sonoridade belíssima mas pobre, não é apto para se confrontar com um grande conjunto orquestral. Por esta razão, os compositores que escreveram concertos para ele resolvem esta dificuldade por meio de instrumentações muito transparentes.

Arquivo Salvat

O século XIX assistiu a uma espécie de renascimento da viola dedilhada devido aos esforços de, entre outros, Sor e Tárrega. Este último — foto acima — aperfeiçoou a técnica do instrumento, aumentando suas possibilidades para o concerto. O fato implicou um desafio para alguns músicos, traduzido num florescimento da literatura do violão.

Os instrumentos de percussão

Os instrumentos deste tipo, que aparecem nas culturas mais remotas, constituíram as fontes iniciais de produção sonora. Inventaram-se à medida que o homem foi descobrindo a especial capacidade de ressonância de diversos materiais e objetos. Os instrumentos de percussão foram integrados na música de câmara e sinfônica do nosso tempo com espetaculares apresentações de utensílios de todos os tipos. Não pretendemos fazer neste lugar uma exposição completa deles, mas apenas recordar que se agrupam, em princípio, em duas seções: a dos que não produzem som de afinação determinada (tambores, maracas, castanholas, etc.) e a dos que os produzem (timbales, sinos, etc.), e que, portanto, podem entoar linhas melódicas. Alguns deles, enfim, são constituídos por um conjunto ordenado de lâminas ou elementos bem temperados, suscetíveis de serem percutidos por baquetas ou até teclados, à maneira de pianos (xilofone, marimbas, vi-

Arquivo Salvat

A percussão foi também uma das maneiras mais antigas de produzir sons e gradualmente enriqueceu os conjuntos orquestrais de diversos tipos, chegando os seus instrumentos a ocupar um lugar de evidência na sala de concertos. Todavia, os vários instrumentos de percussão continuam sendo a base das bandas populares, como a da imagem de cima.

brafone, celesta, etc.). É interessante recordar alguns exemplos do tratamento clássico destes instrumentos no seio da orquestra: os timbales num conhecido divertimento de Mozart, o xilofone na *Dança Macabra,* de Saint-Säens, os chocalhos e os guizos em sinfonias de Mahler ou o «eoliofone» (máquina produtora do som do vento) na *Sinfonia Alpina,* de Richard Strauss. Até pancadas de um martelo sobre uma bigorna e detonações têm servido de contraponto a guizos e campainhas em certas ocasiões.

De qualquer modo, é difícil, falando deste tipo de instrumentos, referirmo-nos a concertos propriamente ditos, apesar do papel de primeiras figuras que a percussão chega a desempenhar em tantas obras atuais. Encontramo-la, brilhante e virtuosística, na *História do Soldado,* de Stravinsky, e em obras de Béla Bartók, como a *Música de Cordas, Percussão e Celesta* ou a Sonata de dois pianos e percussão, nas quais adquire quase a qualidade de solista de concerto. Darius Milhaud compôs uma obra para percussão e orquestra reduzida, que é praticamente um concerto. Os timbales atraíram o interesse de compositores como Wouter Hutschenruyter, que escreveu um *Konzertstück* nada menos que para oito timbales, e Franz Tausch. Compositores espanhóis como Xavier Benguerel, Joan Guinjoan ou Luis de Pablo, entre outros, criaram partituras para conjuntos de percussão de vastas dimensões. Mas, voltando ao concerto com solista propriamente dito, poucos exemplos encontraremos como o Concerto de marimbas e orquestra, de Paul Creston (1940), de audição agradável e que, no fundo, não se revela uma obra insólita. Pelo contrário, é-o o curioso e extravagante Concerto de Henry Cowell, composto em 1931, para um instrumento denominado «rytmicon», que foi concebido por Lev Theremine e com o qual se podiam produzir ritmos entrecruzados.

Outros instrumentos

Há ainda outros instrumentos de concerto que não se enquadram exatamente nas grandes seções que acabamos de mencionar. Uns são bem conhecidos e outros pertencem em cheio ao mundo do insólito. Em relação aos primeiros, deveríamos recordar a existência de concertos para órgão. Estas obras surgiram do contato direto que com tal instrumento tinham os antigos mestres de capela, bem como do caráter freqüentemente indeterminado que apresentavam as obras para instrumentos de tecla. O grande compositor português Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-c.1635) publicou em 1620 as suas *Flores de Música* para instrumento de tecla, sem precisar qual, ou harpa. Händel também não estabelece uma distinção clara entre o órgão e o cravo solistas, e nos seus concertos de órgão trata este instrumento como substituto de um quar-

Edimedia

Arquivo Salvat

Francis Poulenc (1889-1963), compositor francês, membro do Grupo dos Seis e um dos mais representativos da sua época. Sua procura de elementos originais levou-o também a conciliar instrumentos tão diferentes como o órgão, os timbales e a orquestra de cordas no seu Concerto em sol menor.

Os compositores do Barroco recorreram com freqüência a conjuntos de instrumentos, se não insólitos, pelo menos pouco freqüentes, como se a música tivesse surgido do encontro casual de amigos com aptidões muito diferentes, num clima semelhante ao que reproduz o quadro de Robert Levrac, chamado Tournières (1667-1752), Reunião de Músicos, *à esquerda.*

teto instrumental. Haydn, por seu turno, compôs três concertos de órgão. O século XIX oferece o concerto de Adolf F. Hesse, que opõe ao solista um conjunto de câmara.

Um órgão *sui generis,* mas que podemos considerar precursor dos atuais instrumentos eletrônicos, foram as chamadas Ondas Martenot, concebidas pelo pesquisador francês do mesmo nome por volta de 1928. Consiste num sintetizador eletrônico que se pode expressar de forma diatônica e que tem um teclado contínuo, para produzir *glissandi* e *vibrati.* É preciso citá-lo pelo uso que dele fizeram compositores como Olivier Messiaen e André Jolivet, que compôs um extenso concerto para este instrumento, em 1947.

Do órgão poderíamos passar, em jeito de contraste, para o pequeno acordeão. Roy Harris escreveu uma peça para acordeão e orquestra, na realidade um concerto, intitulada *Tema e Variações* (1945). E ainda para a harmônica de boca, a que a prodigiosa criatividade de Villa-Lobos concedeu lugar de solista no seu Concerto para este instrumento, de 1955.

Concertos para combinações pouco freqüentes

As formações mais insólitas de instrumentos solistas foram as utilizadas pelos compositores do Barroco. No caso de Vivaldi, encontraremos, ao lado de violinos solistas, um número sempre mutável e mais ou menos avultado de violas *d'amore,* alaúdes, bandolins, flautas de bisel, tiorbas, tamborins de Béarn, trompas, clarins, etc. Serão autênticos solistas e poderemos afirmar que estas obras são genuínos concertos ou, pelo contrário, deveremos considerá-las como embriões de futuras formas sinfônicas? A mesma alternativa se põe perante os famosos *Concertos Brandemburgueses,* de Bach. Os dois primeiros contêm trompas, fagotes, oboés, flautas e trombetas; o terceiro é só para cordas, mas com três grupos de solistas que emanam do mesmo conjunto; o quarto é para duas flautas (de bisel) e um violino; o quinto, o mais genuinamente concertante de todos, é de violino, flauta e cravo, e o sexto volta aos modelos orquestrais com um conjunto de violas de arco e cordas graves. Seria, portanto, uma bizantinice tentar dilucidar até que ponto foram concer-

tos as obras que Vivaldi e Bach compuseram com essa denominação. Estas obras sobrevivem na sua radiante beleza, e o que é certo é que, no nosso tempo, a quase totalidade de «concertos» que se compõem com esta denominação fazem lembrar mais, nas suas linhas compactas e breves, os criadores do barroco do que os do período romântico. Uma vez tecidas estas considerações, à maneira de advertência e orientação, retomamos a exposição com alguns exemplos característicos do classicismo. Haydn compôs um concerto para duas trompas solistas, infelizmente perdido, outros cinco para duas *lyrae* (instrumento de cordas arcaico) e uma série de *concerti* de harpa, dois violinos e baixo solista. É interessante observar, no período clássico, a presença da harpa associada a outros instrumentos também solistas. Poderemos também considerar como genuíno concerto a Sinfonia Concertante, em mi bemol maior, K. 297b, de Mozart, para oboé, clarinete, trompa e fagote? Insistimos uma vez mais na relatividade das classificações. O que é certo é que ninguém fez cantar, em diálogo com a orquestra, um quarteto de sopro como Mozart fez nesta obra.

Os compositores do Romantismo foram, sem dúvida, sensíveis a este tipo de combinações. Mendelssohn, por exemplo, escreveu dois concertos para dois pianos solistas e outro de piano e violino. Schumann, que não era um orquestrador genial, sentiu-se, por sua vez, tentado pelas possibilidades de quatro trompas no seu célebre *Konzertstück* dedicado a este grupo.

Mas será preciso chegar ao século atual para poder mostrar combinações verdadeiramente originais, que procuram, em regra, o sentido do contraste de timbres nos solistas mais do que o empastamento harmônico de outrora. Em uns casos, tratar-se-á de concertos compostos ainda segundo o esquema romântico, e portanto de considerável extensão e com um efetivo orquestral importante. Em outros, encontraremos, em contrapartida, o concerto na sua acepção mais clássica, mais ligada à música de câmara. Nos finais do século passado, Ernest Chausson criava na França um raro Concerto de piano, violino e quarteto de cordas. Esta fórmula de quarteto de cordas solistas não é inédita na literatura deste gênero. Frederico de Freitas (1902-1980) reviveu-a no seu *Quarteto Concertante* (1942), que alterna o habitual quarteto com uma pequena orquestra. O Concerto de piano, trombeta e orquestra de cordas, de Chostakovitch, escrito em 1933, é uma produção própria de um jovem ansioso por novidades insólitas. Hindemith contribuiu para este espírito de originalidade com um concerto de trombeta e fagote; Francis Poulenc, com a formação de órgão e timbales ao lado duma orquestra de cordas: Malcolm Arnold, com uma obra para clarinete e trompa e outra para duo de pianos; André Jolivet, com outra para trombeta, piano e cordas; Aaron Copland, com o concerto *Quiet City,* para trombeta, corne-inglês e cordas, e um par de obras concertantes para declamador e orquestra. Esta combinação, que costuma adoptar a forma de uma cantata, recorda algumas obras de Arnold Schönberg, *A Peste,* de Roberto Gerhard, ou outros trabalhos de compositores da nova geração que cultivaram esta fórmula. Até que ponto se trata de «concertos» genuínos é uma questão que deixamos à consideração do leitor. Citaremos, ainda, uma *Concertante Kapelle,* para voz e orquestra, de Joseph Achron e um Concerto de piano, tenor e cordas, de Arthur Bliss. Nesta e em outras obras de Bliss, especula-se com o canto solista tratado em forma de vocalização sem texto e, portanto, com pretensões puramente instrumentais.

Encerramos esta referência, necessariamente desordenada, pela impossibilidade de sistematizar uma matéria tão profusa como variada, com uma indicação da multiplicidade de exemplos que o saxofone oferece. Elisabeth Lutyens combina-o, num concerto, com o piano, contrapondo-o a uma orquestra de cordas; Jean Rivier associa-o com a trombeta. São mais do que freqüentes os concertos de quarteto de saxofones e orquestra; entre outros, podemos citar os de Jean Absil e Roger Calmel.

Um quarteto concertante formado por quatro violões é o núcleo de uma conhecida composição do espanhol Leonardo Balada, que o escreveu para o famoso Quartet Tarragó, com resultados muito positivos.

Algumas obras adotaram a denominação de concerto apesar de estarem escritas para pequenas formações de câmara, quando não para instrumentos solistas como o piano. Existem alguns precedentes, mais episódicos do que significativos, no século passado. Citemos ainda Schumann, em virtude do seu original *Concerto sem Orquestra,* op. 14, composto em 1835-1836. É uma prova clara da preocupação que este compositor sentiu pelo grande fôlego sinfônico que, de início, escapava à sua capacidade técnica. As suas conhecidas *Variações Sinfônicas,* para piano, já o tinham demonstrado. O *Concerto sem Orquestra* foi uma composição originalíssima, que contava dois *Scherzos,* sem dúvida com intenção orquestral. Foi publicado, embora sem estes dois andamentos, por Haslinger, em Viena. Ao ser editado definitivamente como sonata, juntou-se-lhe um dos mencionados *Scherzos;* o outro foi publicado, de forma independente, a instâncias de Brahms. Liszt oferece outro exemplo deste tipo, mas muito mais significativo, com o seu curioso *Concerto Patético,* para dois pianos, composto em 1856. Encontramo-nos novamente perante o pianista romântico, cujo virtuosismo o faz descobrir a riqueza das possibilidades tímbricas que o instrumento encerra. É, no fundo, a mesma atitude de um compositor como Charles Valentin Alkan, grande pianista do século passado, que criou uma Sinfonia para piano só. É igualmente curioso o Concerto de dois pianos sem orquestra, de Lejaren Hiller.

Também é de referir ainda o grande número de obras contemporâneas que têm o título de «concerto» e que contam com uma orquestra de número variável, sem um solista definido. Poderia ser esse o caso do Concerto de Manuel de Falla, no qual, muito embora o cravo constitua a figura central ante o violino, violoncelo, violeta, flauta e oboé, não se pode afirmar que seja uma obra em que se produza a bipolaridade característica do concerto. E é também o caso de Stravinsky, autor de um grande número de obras para um efetivo instrumental muito variado, mas que coincidirão no emprego desse título: Concertino para Quarteto de cordas, *Concerto Dumbarton Oaks,* para orquestra de câmara, *Ebony Concerto,* para clarinete e banda de *jazz,* Concerto em ré maior, para orquestra de cordas, etc.

À guisa de conclusão, devemos recordar uma vez mais que, em plena agonia, Béla Bartók acabou quase ditando a sua última composição, o Concerto para Orquestra, em que cada bloco e instrumento rende, de uma forma ou outra, a sua homenagem ao concerto com solista. □

Obras representativas

Capítulo 49
Análise de obras

Concerto em dó maior, P. 16, de Antonio Vivaldi
Este estranho concerto de Vivaldi é uma prova da extraordinária insatisfação do compositor em torno da obtenção de efeitos instrumentais insólitos. Trata-se de um concerto que, em contraposição ao conjunto de cordas e contínuo habituais, impõe nada menos de duas flautas de bisel, duas tiorbas, dois bandolins, dois tamborins de Béarn, dois violinos *in tromba marina* e um violoncelo. É preciso esclarecer de entrada que alguns destes instrumentos eram já arcaicos mesmo no tempo de Vivaldi. Entre eles, as tiorbas, um híbrido entre guitarra espanhola e cítara, que possuem uma certa ressonância metálica. O tamborim de Béarn, instrumento de palheta, é mais antigo e ainda mais raro, embora hoje em dia se tenham feito reproduções do mesmo para conjuntos que cultivam a música antiga com elementos originais. E, para lá das flautas, naturalmente de bisel, e dos bandolins, sobressaem ainda os violinos *in tromba marina*, usados na baixa Idade Média e que ofereciam uma curiosa construção destinada a obter uma espécie de harmônicos surdos. Devemos pensar que neste caso se deu algo semelhante ao acontecido nos *Concertos Brandemburgueses*, de Bach; ou seja, que a composição deste concerto foi determinada pela disponibilidade imediata e efetiva de tais instrumentos e, naturalmente, dos seus respectivos intérpretes. Nos começos de 1700, estes acordes devem ter ressoado como uma autêntica música de vanguarda. A audição atual desta obra, interpretada com instrumentos originais fielmente reproduzidos, revela-se muito sedutora. A forma é a característica dos concertos de Vivaldi, com seus dois andamentos rápidos separados por um *Adagio*. É uma música inconfundivelmente veneziana, de grande colorido e força vital.

Concerto de flauta e harpa, em dó maior, K. 299, de Mozart
Mozart chegou a Paris em 1778, com a idade de 22 anos, como um jovem artista que pretende abrir caminho. O acolhimento que a cidade lhe dispensou não foi animador, já que o jovem músico teve de suportar humilhações e ingra-

A Veneza do século XVIII, capital europeia da música, educava os órfãos albergados nos seus ospedali, *para que pudessem ingressar em orquestras, à frente das quais se encontravam músicos como Vivaldi ou Galuppi.*

Salmer

tidão. O duque de Guines, por exemplo, não lhe pagou as lições de composição que deu a sua filha. Mozart escreveu ao duque que a menina de Guines «toca harpa de forma magnífica, possui um grande talento e engenho e, sobretudo, uma memória incomparável que lhe permite interpretar sem partitura um repertório de, pelo menos, duzentas peças. Mas infelizmente, não tem a menor aptidão para compor, especialmente em quanto se refere à invenção de temas.» Para tentar estimular a sua falta de idéias, o músico conta que «esboçava quatro compassos de um minueto e, depois, dizia-lhe: 'Reparai como sou desajeitado; comecei isto e não sei como hei-de acabar a primeira parte: sede amável comigo e fazei-o em vez de mim...', embora já soubesse de antemão que o problema era insolúvel; finalmente, após grandes esforços, lá saía qualquer coisa.»

Para esta mocinha e seu próprio pai, ao que parece também um excelente intérprete, surgiu este Duplo Concerto de harpa e flauta, um dos mais belos que Mozart alguma vez escreveu, em virtude da sua riqueza melódica. Pertence ao estilo galante que o compositor adotou em Paris e tem uma orquestração de assombrosa transparência. Poderia dizer-se, inclusive, que nele se reflete essa aura de inocência que devia rodear a intérprete, quando não o próprio mestre. Do ponto de vista formal, encontra-se dividido em três andamentos: um *Allegro,* um *Andantino* e o inevitável Rondó final.

Se bem que esta obra seja dedicada a dois instrumentos solistas, que Mozart não teve em especial estima (coisa que sabemos por declarações expressas do próprio compositor), o trabalho, que poderia ter sido rotineiro, eleva-se à categoria de suprema obra de arte. Onde não alcança o discreto virtuosismo exigido aos solistas, brilha a musicalidade. O material temático do princípio parece leve e adaptado ao propósito didático que se pretendia, mas, depois, a condução harmônica torna-se transcendente. Cerca do final do andamento, tal como é freqüente em Mozart, surge uma nova melodia. O *Andantino* é especialmente doce e fluido no seu aspecto melódico, com acompanhamento exclusivo do quarteto de cordas da orquestra. Os instrumentos solistas têm momentos de brilho, embora sem se evadirem de um plano de discrição. A orquestra é empregada de tal modo que não empana os protagonistas.

Concerto de contrabaixo, em si menor, de Bottesini

Este concerto tão singular é um claro exemplo de como se pode empregar um instrumento, de modo algum pensado para exercer papéis de solista, como protagonista de um concerto com acompanhamento orquestral. É o produto clássico do esforço de um virtuose para poder saltar para o primeiro plano perante o público. Não é, certamente, uma obra presidida por um sopro genial, embora seja a amostra de uma interessante personalidade musical. Nascido em Crema (Itália), em 1821, e falecido em Parma, em 1889, Giovanni Bottesini foi, sem dúvida, o maior virtuose de contrabaixo de todos os tempos, embora tivesse trabalhado também como compositor e chefe de orquestra. Foi mesmo chamado o «Paganini do contrabaixo», já que possuía uma espantosa capacidade técnica, constituída essencialmente por um som poderoso e uma notável aptidão para a execução de sons harmônicos. Esta obra consta dos clássicos três andamentos e, formalmente, é convencional. Ressalvando as devidas distâncias, possibilidades instrumentais e até capacidade melódica, não é possível ouvi-lo sem pensar em Paganini. Saltos acentuados, harmônicos —necessários para obter alguns efeitos nas regiões agudas—, passagens rápidas e até duplas cordas constituem dificuldades técnicas que tornam esta obra acessível apenas a grandes virtuoses.

Concerto de clarinete, em fá menor, de Weber

Este não é o caso do concerto escrito pelo próprio executante, mas sim o do compositor que dedica uma obra a um grande virtuose. Surgiu como conseqüência da grande amizade que Weber manteve com o eminente clarinetista Heinrich Baermann, solista da Orquestra de Munique. As primeiras variações e peças que Weber compôs para clarinete despertaram tal entusiasmo no público que o compositor pôde escrever a um amigo que todos os solistas da orquestra lhe pediam que lhes escrevesse obras para os seus respectivos instrumentos. Este concerto foi escrito nos três andamentos clássicos: *Allegro, Adagio non troppo* e *Rondó-Allegretto.* Belas melodias e arabescos elegantes, aliados ao notável poder do solista, fazem que a peça resista à comparação com a insigne obra-prima que Mozart escreveu para este mesmo instrumento. Convém sublinhar que estes marcos instrumentais contribuíram, em grande medida, para o progressivo desenvolvimento não só do instrumento em questão, mas também da orquestra no seu conjunto, ao facilitar e estimular seu tratamento por parte dos compositores sinfônicos.

Simion/Ricciarini

Nesta imagem, obtida de um daguerreótipo de 1848, Giovanni Bottesini aparece ao lado do violinista Luigi Arditi, com quem realizou algumas digressões de concertos. Compositor, chefe de orquestra e grande contrabaixista, Bottesini escreveu várias obras para contrabaixo solista.

Os dois concertos de trompa, de Richard Strauss

Comentaremos ambos os concertos, porque formam uma curiosa sucessão, separada, nada menos, por sessenta anos. O primeiro, op. 11, é uma obra de juventude, certamente estimulada pelo fato de o pai de Strauss ser o primeiro solista deste instrumento na Orquestra de Munique. Pertence a uma época (1883) em que reinava já por todo o lado o espírito wagneriano, embora não haja vestígios dele no jovem Strauss, de 19 anos. Tampouco aparece aqui o romantismo vital do poema sinfônico *D. João,* que revelará inesperadamente o grande compositor, de fascinante personalidade. Trata-se, portanto, de uma obra de continuidade, evolutiva, ligada ainda a Weber (no terceiro andamento final) e a Schumann (no *Andante* central). Contudo, o grande Strauss está já presente em algumas idéias inéditas, como o curioso artifício de encadear os três andamentos por meio de uma figura de três notas ascendentes. Esta mesma figura transforma-se, no primeiro andamento, num tema heróico e vital; no segundo, em base do acompanhamento do canto da trompa e, no terceiro, num motivo característico de *Rondó.*

Quando Strauss voltou, sem dúvida com nostalgia, a escrever uma obra para trompa, tinha 78 anos. Foi um concerto curiosamente situado na mesma tonalidade do anterior, mi bemol. A comparação é ine-

vitável. O compositor demonstra, nesta segunda obra, possuir toda a ciência orquestral, ao mesmo tempo que perdeu qualquer vestígio de timidez para exigir do solista as mais fulgurantes passagens. O concerto começa, avassalador, com uma espécie de cadência para a trompa; mas, depois, ver-se-á que a orquestra vai desempenhar um papel notável no desenvolvimento. Não é o tipo de obra épica do período central da produção de Strauss, mas sim o característico «regresso às origens», o já referido retorno dos compositores longevos. Todo o andamento flui sem excessivos pesos, com uma prodigiosa capacidade de escrita, na qual se encontra, sem dúvida, presente a inspiração mozartiana. Strauss voltou a empregar o mesmo sistema de encadeamento sucessivo dos andamentos; por isso, encontrar-nos-emos repentinamente imersos num *Adagio* belíssimo, plenamente tonal, acompanhado por um sábio tratamento das madeiras. O Rondó final é outra vez um canto à alegria, inclusive com notas de humor bávaro.

Concerto de Orquestra, de Bartók

Esta obra de caráter concertante foi composta por Bartók quando padecia já da doença que, pouco mais de um ano depois, haveria de causar sua morte. Totalmente avesso à forma sinfonia durante toda sua vida, empregou para esta grande produção orquestral a designação de «concerto». Ele próprio se encarregou de explicar semelhante título «pela tendência para tratar cada um dos instrumentos da orquestra de forma concertante».

Galeria de Arte Moderna, Dresden/Arquivo Salvat

Em cima: busto de bronze de Richard Strauss, em 1908, esculpido por Hugo Lederer (1871-1940). A longa vida criadora do músico alemão, uma das mais prolongadas da história da música, explica os quase sessenta anos que medeiam entre os seus dois concertos de trompa.

É uma obra construída em cinco partes, que porventura se estruturam de uma forma mais próxima do concerto pré-clássico do que da sonata dos finais do século XVIII. A técnica contrapontística é profusamente empregada. Sucedem-se fugas e cânones, sempre animados por um especial sentido do virtuosismo instrumental. Se, numa sinfonia, se multiplicam as referências temáticas por instrumentos a solo, aqui esse mesmo processo adquire um caráter diferente. As flautas ou a trombeta, os trombones ou os clarinetes soam como solistas que têm algo que dizer como instrumentos que dialogam com o conjunto da orquestra. O andamento inicial é, em todo o caso, uma forma característica de Bartók, muito livre e de significado rapsódico; em compensação, o segundo, o «jogo dos pares», é uma dança popular húngara, em que os pares de instrumentos intervêm, cedendo alternadamente uns aos outros o lugar de solistas. Fagotes, clarinetes, flautas e trombetas unem-se a magníficos corais a cargo de todos os metais. A elegia central, que, tematicamente, é construída a partir do primeiro andamento, é uma típica cena bartokiana. Suaves percussões e flautins, com os trémulos das cordas, levam-nos até à serenidade dos campos húngaros. O quarto andamento insiste com maior intensidade no caráter de concerto, com os dois temas principais confiados ao oboé e às cordas. O concerto acaba com uma intervenção das cordas num *perpetuum mobile*, de grande virtuosismo, que é alterado por intervenções ruidosas dos metais.

Embaixo: a Orquestra Filarmônica de Viena durante um concerto. Uma das mais famosas do mundo, tem sido, desde a sua criação, confiada a prestigiosos maestros e compositores, como Otto Nicolai, que, em 1842, dirigiu o primeiro concerto filarmônico que deu origem à orquestra.

Polydor

Textos das gravações

Gravação n.º 1

Ode an die Freude

Texto: Friedrich Schiller

Recitativo (3/4)
O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmere
anstimmen,
und freudenvollere.

A
Allegro assai (4/4)
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menshen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freunden Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie, uns und Reben,
Einen Freund geprüft im Tod.
Wollust ward den Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott!

B
Allegro assai vivace.
Alla marcia (6/8)
Froh, wie seinen Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feurtrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder

Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt.

C
Andante maestoso (3/2)
Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kus der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

Adagio ma non troppo
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such'ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

D
Allegro energico
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such'ihn überm Sternenzelt!
Brüder, überm Sternenzelt,
Muss ein lieber Vater wohnen.

E
Allegro ma non tanto
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt!
Alle Menschen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt.

F
Prestissimo
Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt!
Muss ein lieber Vater wohnen.

Freude, Schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium.

Ode à Alegria

Recitativo (3/4)
Ah, nesse tom não, amigos!
Juntemos antes as nossas vozes
De forma mais aprazível
E com mais alegria.

A
Allegro assai (4/4)
Alegria: dos deuses resplendente centelha,
Filha és do Elísio.
Inebriados entremos,
Ó celestial, em teu santuário.
Tua magia volta a unir
O que os costumes dividiram.
Todos os homens se sentem irmãos
Por onde as tuas suaves asas pairam.

Aquele a quem coube, por sorte,
Amigo de um amigo ser,
Quem doce mulher ganhou,
Conosco reparta o seu prazer!
Sim, que, à face da Terra,
Só à alma chame sua!
Quem nunca o conseguiu, que se aparte,
Chorando, desta irmandade.

Alegria todos os seres bebem
Aos peitos da Natureza,
Todos, bons e maus,
Seguem o seu trilho de rosas.
Beijos e vides nos deu
E um amigo, fiel à morte.
Aos vermes deu-se a voluptuosidade
E o querubim vai à presença de Deus.

B
Allegro assai, vivace
Alla marcia (6/8)
Felizes, como voam os sóis
Na abóbada esplendorosa dos céus,
Correi, irmãos, vosso caminho,
Alegres como heróis para a vitória.

Alegria: dos deuses resplendente centelha,
Filha és do Elísio.
Inebriados entremos,
Ó celestial, em teu santuário.
Tua magia voltar a unir

O que os costumes dividiram.
Todos os homens se sentem irmãos
Por onde as tuas suaves asas pairam.

C
Andante maestoso (3/2)
Abraçai-vos, milhões!
Um beijo para o mundo inteiro!
Irmãos, sobre a tenda de estrelas
Um Pai extremoso há-de morar.

Adagio ma non troppo
Prostai-vos, milhões?
Mundo, pressentes o teu Criador?
Procurai-O sobre a abóbada celeste,
Acima das estrelas, há-de morar.

D
Allegro energico
Alegria: dos deuses resplendente centelha,
Filha és do Elísio.
Inebriados entremos,
Ó celestial, em teu santuário.

Abraçai-vos, milhões!
Um beijo para o mundo inteiro!

Prostai-vos, milhões?
Mundo, pressentes o teu Criador?
Procurai-O sobre a abóbada celeste,
Irmãos, sobre a tenda de estrelas
Um Pai extremoso há-de morar.

E
Allegro ma non tanto
Alegria: dos deuses resplendente centelha,
Filha és do Elísio.
Tua magia volta a unir
O que os costumes dividiram.
Todos os homens se sentem irmãos
Por onde as tuas suaves asas pairam.

F
Prestissimo
Abraçai-vos, milhões!
Um beijo para o mundo inteiro!
Irmãos, sobre a tenda de estrelas
Um Pai extremoso há-de morar.

Alegria: dos deuses resplendente centelha,
Filha és do Elísio.

Gravação n.º 2

Hail, all hail to the Queen

Hail, all hail to the Queen,
Joyful, Happy and Glorious!
Hail, all hail to the Queen,
Joyful, Happy and Glorious!
In grace and mercy, in grace and mercy,
In freedom go forth victorious
Hail annointed of the Lord to reign,
Rejoicing in the love of her subjects happily!

Viva, viva a Rainha

Viva, viva a rainha,
Alegre, feliz e gloriosa!
Viva, viva sempre a rainha,
Alegre, feliz e gloriosa!
Em graça e clemência, em graça e clemência,
Avance livremente, vitoriosa!
Viva a que Deus ungiu para reinar,
Rejubile, feliz, no amor dos seus súditos!

Land of hope and glory

Land of hope and glory,
mother of the free,
how shall we extol thee
who are born of thee?

Wider still and wider
shall thy bounds be set.
God who made the mighty
make thee mightier yet!

Terra de Esperança e Glória

Terra de esperança e glória,
Mãe de um povo livre,
Como te exaltaremos,
Nós que de ti nascemos?

Mais e mais dilatados
Serão teus confins.
Deus, que fez os fortes,
Te faça ainda mais forte!

That is Malcolm Williamson, who is the composer... And we are going very briefly to rehearse his piece with the piano and he will plau it for us. Now I ask to help over this. If you make too much noise we'll never get to the end of it and there will be rows in all the television centres of Europa... The English at this side... Though it's clear who's on that side... The moderate men who are defeated... Now... if you'll find letter «A» in the music that you have in you programme, we will begin. And this is the note you begin on. Found it?... Now, some of us have practised this. Yes, and now those who haven't, if you pay attention to what those people are doing who have practised you'll learn a great deal about it... It requires the lack of inhibition which people have remarked upon at this gathering... We are going to begin now. Are you ready? Though the English begin. And here's our note once more. [Audience sing: Northern savages! Southern savages! Savages, savages, savages, savages, savages, savages...] That doesn't matter too much providing you put the requisite aggression into that... Now, when you... Now when you sing though, we want you to raise the hand which is not being used for holding the music. It sounds aggressive, like this: Bahhh! And it matters not if you have not much of a voice, you'll be just like the rest of us... But you have to put a lot of noise into it. Now do it. «Northern savages»... do it. (Audience repeat: Savages, savages...) You will hurry and if you hurry you'll simply finish long before everybody else. At least that's our experience in the orchestra... You see, you the vikings have to row, so you see, you go like this; you row and row and row. You row all the way there. And from the top of the cliff come a shower of stone and you row all the way back... Now, with all these gestures that we have practised, they have got to be exaggerated, they've got to be huge otherwise there's no point doing it. So do them high in the air, and will the rest of the audience row be kind as to stand up and have a go as well.

Aquele é Malcolm Williamson, o compositor... E vamos ensaiar sua peça muito rapidamente ao piano, que ele vai tocar para nós. Agora, vou precisar da vossa ajuda. Se fizerem barulho demais, nunca mais chegaremos ao fim e vai haver discussões com todos os estúdios europeus de televisão... Os ingleses deste lado... Vê-se bem quem está daquele lado... Os moderados, que foram vencidos... Bem... quando encontrarem a letra A na música que têm os vossos programas, podemos começar. É esta a nota com que vão começar. Já a apanharam? Bem, alguns já ensaiaram a peça, agora os que ainda o não fizeram, se prestarem atenção ao que estão fazendo os que já ensaiaram, vão aprender bastante... É indispensável a descontração que tanto se tem notado nestes espectáculos... Vamos começar agora. Estão prontos? Os ingleses começam. E aqui temos outra vez a nossa nota [o público canta: *Northern savages! Southern savages! Savages, savages, savages, savages, savages...*]. Não tem grande importância, contanto que ponham nisto agressividade suficiente... Bom, agora quando... Bom, mas quando cantarem, levantem a mão que não está segurando a música. Soa mais agressivo, assim: Bah! Não faz mal nenhum se não tiverem grande voz, são como todos nós... Mas têm de gritar mais alto. Vamos lá agora! *«Northern savages»*... vamos... [o publico repete: *savages, savages...*] Não cantem depressa demais pois se se apressarem vão simplesmente acabar muito antes dos outros. Pelo menos é o que acontece conosco, na orquestra... Sabem, vocês, os vikings, têm de remar, por isso já sabem, fazem assim: remam remam e remam. Remam tudo até lá. E do cimo da falésia cai uma saraivada de pedras e vocês voltam a remar, tudo para trás... Agora todos os gestos que já ensaiamos têm de ser exagerados, enormes, senão não vale a pena fazer isto. Por isso, braços bem alto, no ar, e o resto do público, por favor, ponha-se em pé e participe também.

The stone wall

E = English
S = Scots
V = Vikings

E Northern Savages!
S Southern Savages!
E,S Savages, savages!
E,S Savages, savages, savages!
S Savages, savages, savages!
E Divided we should always stand,
S Savages, savages, savages, savages!
E United we should fall,
S Savages, savages, savages, savages!
E Our only hope of selve defence
S Savages, savages, savages, savages!
E Is if we build a wall,
S Savages, savages, savages!
E Of stone on stone, on stone, on stone;
S United we should always fall.
E Stone on stone, on stone, on stone;
S Divided we should stand.
E Stone on stone, on stone, on stone; stone on stone, on stone.
S Let's build a great dividing wall to keep them off our land of
E,S Stone on stone, on stone, on stone; stone on stone, on stone.
V Fire and sword and battle-axe.
E,S Stone on stone, on stone, on stone; stone on stone, on stone.
V Kill the Scots and Sassenachs!
E,S Stone on stone, on stone, on stone; stone on stone, on stone.
V Fire and sword and arrow shats.
E,S Stone on stone, on stone, on stone.
V Kill the Sassenachs and Scots!
E,S For North is North and South is South.
E,S And we shall always fight
E,S The South with North, the North with South;
E,S The Left against the Right with
E,S Stone on stone, on stone, on stone.
V Plough the wave to Britain's coast,
E,S Stone on stone, on stone, on stone.
V Vikings, rout the British host.
E,S Stone on stone, on stone, on stone.
V Striking out with fire and sword,
E,S Stone on stone, on stone, on stone.
V Decimate the British horde.
E,S Stone on stone, on stone, on stone.
E,S Stone on stone, on stone, on stone.
E,S Not a stone is left.
E,S Let our labour cease.
E,S Praise the God of stone.
E,S May we now have peace!
E,S Vikings!
V Fire and sword and battle-axe, kill the Scots and Sassenachs!
E,S Savages!
V Fire and sword and arrow shots,
E Vikings!
V Kill the Sassenachs and Scots!
E,S Savages
E Throw the stones at them.
V It's raining stones!
S Throw all the stones at them!
V Turn the ships around! Let's go!
V We should have kept away.
V It would have been farcannier.
V Lets sail the other way.
V Who'd want to rule Britannia?
E,S Not a stone is left.
E,S Let our war fare cease.
E,S Praise the god of stone.
E,S,V May we now have peace!
E,S Peace.

O Muro de Pedra

I = Ingleses
E = Escoceses
V = Vikings

I Bárbaros do Norte!
E Bárbaros do Sul!
I,E Bárbaros, bárbaros!
I,E Bárbaros, bárbaros, bárbaros!
E Bárbaros, bárbaros, bárbaros!
I Divididos, sempre aguentaremos,
E Bárbaros, bárbaros, bárbaros!
I Unidos, decerto morreremos.
E Bárbaros, bárbaros, bárbaros!
I Só nos resta uma defesa.
E Bárbaros, bárbaros, bárbaros!
I Um muro construiremos.
E Bárbaros, bárbaros, bárbaros!
I Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra,
E Unidos, acabaremos por morrer.
I Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra,
E Divididos, nos manteremos.
I Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra; Pedra sobre pedra, pedra.
E Vamos construir um grande muro divisório, que os mantenha fora da nossa terra.
I,E Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra; Pedra sobre pedra, pedra.
V Fogo e ferro e machado de guerra.
I,E Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra; Pedra sobre pedra, pedra.
V Morte aos escoceses e aos ingleses!
I,E Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra; Pedra sobre pedra, pedra,
V Fogo e ferro e flechadas.
I,E Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra.
V Morte aos ingleses e aos escoceses!
I,E Pois Norte é Norte e Sul é Sul.
I,E E continuaremos a nossa luta,
I,E O Sul contra o Norte, o Norte contra o Sul;
I,E A Esquerda contra a Direita.
I,E Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra.
V Atravessai os mares
I,E Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra,
V Vikings, destroçai as hostes britânicas!
I,E Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra,
V Golpeando a ferro e fogo!
I,E Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra.
V Dizimai as hordas britânicas!
I,E Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra.
I,E Pedra sobre pedra, sobre pedra, sobre pedra.
I,E Nem uma pedra sobrou.
I,E Que cesse a nossa luta.
I,E Louvemos o deus de pedra.
I,E Tenhamos agora paz!
I,E Vikings!
V Fogo e ferro e machado de guerra, Morte aos escoceses e aos ingleses!
I,E Bárbaros!
V Fogo e ferro e flechadas.
I Vikings!
V Morte aos ingleses e aos escoceses!
I,E Bárbaros!
I Atiremo-lhes pedras!
V Chovem pedras!
E Atirem-lhes todas as pedras!
V Virai os barcos! Vamos embora!
V Não deviamos ter vindo.
V Teriamos sido mais espertos.
V Metamos proa à nossa terra.
V Quem quer reinar em Britânia?!
I,E Já nem uma só pedra restou.
I,E Que cesse a nossa guerra.
I,E Louvemos o deus da pedra.
I,E,V Tenhamos agora paz!
I,E Paz.

Rule, Britannia!

When Britain first at Heaven's command,
Arose from out the azure main,
Arose, arose, arose from out the azure main,
This was the charter, the charter of the land,
And guardian angels sang this strain.
Rule, Britannia! Britannia rule the waves.
Britons never, never, never will be slaves.

The Muses still with freedom sound,
Shall to thy happy coast repair,
Shall to thy happy coast, thy happy coast repair.
Blest Isle with beauty, with matchless beauty crown'd,
And manly hearts to guide the fair!
Rule, Britannia! Britannia rule the waves.
Britons never, never, never will be slaves.

Britânia, Reina!

Quando a Britânia, a uma ordem divina,
Se ergueu no cerúleo oceano,
Se ergueu, se ergueu, se ergueu do cerúleo oceano,
Foi este o voto, o voto do país,
E os anjos da guarda cantaran este refrão:
Britânia, reina, reina sobre as ondas,
Os britanos nunca, nunca, nunca serão escravos!

As Musas, ao som dos brados de liberdade,
Nas tuas ditosas praias irão refugiar-se,
Nas tuas ditosas praias, ditosas praias irão refugiar-se
Ilha afortunada, de beleza sem igual,
Com valorosos corações para guiar este preclaro povo
Britânia reina, reina sobre as ondas,
Os britanos nunca, nunca, nunca serão escravos!

Jerusalem

And did those feet in ancient time
Walk upon England's mountains green?
And was the Holy Lamb of God
On England's pleasant pastures seen?
And did the Countenance Divine
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here,
Among these dark Satanic mills?
Bring me my bow of burning gold!
Bring me my arrows of desire!
Bring me my spear! O clouds, unfold!
Bring me my Chariot of Fire!
I will not cease from mental fight,
Nor shall my sword sleep in my hand,
Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant land.

Jerusalém

E terão aqueles pés, em tempo de antanho,
Caminhado pelas verdes montanhas de Inglaterra?
E terá o Santo Cordeiro de Deus sido visto,
Nas ditosas pastagens de Inglaterra?
E terá o esplendor da Face Divina
Brilhado pelas nossas colinas nebulosas?
E terá sido aqui Jerusalém edificada,
Entre estas tenebrosas, diabólicas fábricas?
Trazei-me o meu arco de ouro ardente!
Trazei-me as minhas flechas de desejo!
Trazei-me a lança! Nuvens, abri-vos!
Trazei-me o meu Carro de Fogo!
Não terá fim a minha luta mental,
Nem dormirá na minha mão a espada
Até Jerusalém ser por nós erguida
Nas terras verdes e risonhas de Inglaterra!

Yes, I'm supposed to make a speech now, but as you know I haven't really anything very interesting to say. Thank you. So they are setting shorter and shorter as the years go by and one of these days they'll disappear... Just to say it seems that the Proms are in a pretty healthy state... And to thank you all for joining in so readily and with such enormous power. Don't think there's ever been a Jerusalem! Not since I've heard it anyway... It only remains to thank my friends and colleagues on the platform here, the B. B. C. Chorus, the B. B. C. Chorus Society and the B. B. C. Symphony Orchestra... And I would like to add a personal note of thanks to them, because I think that this year... (What's the matter? All right, good. Can I go on?) It's just to say that they have seen me through some pretty mighty masterpieces and I would like to thank them for one or two of them I can remember now: «Benvenuto Cellini», for example, and Berlioz's «Te Deum»... And of course all the other concerts which I wasn't to close to and I wasn't quite so responsible for... And that will be enough for now and we'll see you next year.

Pois é verdade, agora é preciso fazer um discurso, mas, sabem, não tenho nada de interessante para dizer. Obrigado. Por isso vão ficando cada vez mais curtos à medida que os anos passam e, um dia destes, desaparecem... Só tenho a dizer que os «Proms» parecem estar de perfeita saúde... E agradecer-lhes terem participado tão prontamente e com tanta energia. Não pensem que houve alguma vez uma Jerusalém! Pelo menos, que eu tenha ouvido, não. Só falta agradecer aos meus amigos e colegas aqui no estrado, o Coro da BBC, a Sociedade Coral da BBC e a Orquestra Sinfónica da BBC. E gostaria de agradecer-lhes também pessoalmente, pois acho que este ano... (Que foi? Pronto, está bem. Posso continuar?) Quero só dizer que me ajudaram a levar ao fim várias grandes obras-primas e gostaria de lhes agradecer por uma ou duas que agora recordo: «Benvenuto Cellini», por exemplo, e o «Te Deum», de Berlioz... E, é claro, queria agradecer-lhes por todos os outros concertos em que não participei tanto e pelos quais não fui tão responsável... E por agora chega! Até para o ano.

God save the Queen

God save our Gracious Queen!
Long live our noble Queen!
God save the Queen
Send her victorious,
Happy and glorious,
Long to reign over us,
God save the Queen!

Deus Guarde a Rainha

Deus guarde a nossa graciosa rainha!
Longa vida à nossa nobre rainha!
Deus guarde a rainha!
Que a faça vitoriosa,
Feliz e gloriosa,
E durante longos anos reine sobre nós,
Deus guarde a rainha!

ENCICLOPÉDIA SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

Volume 1

Salvat Editores do Brasil, Ltda.

Diretor da edição em língua portuguesa:
Humberto d'Ávila

Tradução:
Ana Mafalda Tello
e Isabel Freire de Andrade

Gravações
Discos Philips, Deutsche Grammophon
e Decca-London

Publicado por
Salvat Editores do Brasil, Ltda.
Rua Sete de Setembro, 111
CEP 20 000 Rio de Janeiro — Brasil
© Salvat, S. A. de Editores, Pamplona, 1987
© Salvat Editores do Brasil, Ltda., 1987
Representante em Portugal
Publicações Alfa, S. A.
Av. António Augusto de Aguiar, 150,
5.° Esq.°, 1000 Lisboa

Impressão
Gráficas Estella, S.A.
Estella (Navarra), 1987

Depósito legal: NA-691-1987
ISBN: 84-599-7738-2
Printed in Spain

Índice

Cap.		Pág.
	INTRODUÇÃO por Federico Mompou	
	BASES DA MÚSICA	1
	Excursão às origens da música por Manuel Valls	2
1	**A Nona Sinfonia: um canto à humanidade** por José Luis Pérez de Arteaga	4
2	**A Nona como exemplo** por Antonio Gallego e José Luis Pérez de Arteaga	9
	A escrita musical por Miguel Ángel Coria	18
3	**Música culta e música popular** por Santiago Martín	20
4	**Alguns temas populares** por Santiago Martín	28
	Os «Proms» londrinos por José Luis Pérez de Arteaga	32
	AS FORMAS MUSICAIS LIVRES	37
5	**A componente rapsódica do pensamento musical** por Jacinto Torres	38
6	**Obras baseadas no ritmo ou no movimento** por José Luis Téllez	45
7	**As formas livres ao longo do tempo** por Santiago Martín	50
8	**Formas breves: origem e evolução** por Luis Sales	54
9	**Formas breves: conceito e limite** por José Luis Vidal	61
10	**Pequenas obras-primas** por Santiago Martín	65
	A SUÍTE	69
11	**A suíte** por Álvaro Marías	70
12	**A suíte desde o barroco até hoje** por Álvaro Marías	80
	A SONATA	84
13	**A sonata barroca** por Álvaro Marías	85
14	**Sonatas barrocas mais importantes** por Álvaro Marías	92
15	**As sonatas clássica e romântica** por Luis Sales e Carles Guinovart	97
16	**Sonatas para piano** por Luis Sales e Carles Guinovart	104
17	**Origem do duo instrumental** por Domingo del Campo	113
18	**Principais composições para duo instrumental** por Domingo del Campo	121
19	**Música de câmara: trios e quartetos** por Domingo del Campo	127
20	**Trios e quartetos importantes** por Domingo del Campo	136
21	**Música de câmara contemporânea** por Josep Soler	146
22	**Pequenas grandes obras do século XX** por Carles Guinovart	156
23	**Música para maiores conjuntos de câmara** *por Francesc Bonastre*	164
24	**Análise de obras diversas** por Francesc Bonastre	173
	A SINFONIA	177
25	**Origem e evolução da sinfonia** por Arturo Reverter	178
26	**Alguns exemplos de sinfonias clássicas** por Arturo Reverter	188
27	**Possibilidades expressivas do sinfonismo** por José Luis Pérez de Arteaga	192
28	**Seis sinfonias heterodoxas** por José Luis Pérez de Arteaga	200
29	**O sinfonismo romântico ortodoxo** por Santiago Martín	206
30	**Quatro sinfonias pós-beethovenianas** por Santiago Martín	211
31	**O sinfonismo e o nacionalismo musical** por Robert Layton	216
32	**A tradição sinfônica inglesa** por Malcolm MacDonald	222
33	**Quatro sinfonias inglesas do século XX** por José Luis Pérez de Arteaga	227
34	**O sinfonismo eslavo contemporâneo** por Xosé Aviñoa	233
35	**Três sinfonias eslavas** por Xosé Aviñoa	235
36	**O sinfonismo na Península Ibérica** por Xosé Aviñoa e Humberto d'Ávila	238
37	**Três obras sinfônicas** por Xosé Aviñoa	241
38	**O sinfonismo no Norte da Europa** por Robert Layton	243
39	**Análise de duas sinfonias nórdicas** por Roberto Layton	247
	O CONCERTO	249
40	**O concerto de cravo** por Xosé Aviñoa	250
41	**Concertos de cravo mais importantes** por Xosé Aviñoa	256
42	**O concerto de piano** por Jordi Cervelló e Caterina Autuori	262
43	**Alguns exemplos de Mozart a Hindemith** por Jordi Cervelló e Caterina Autuori	270
44	**O concerto para cordas** por Carles Guinovart	275
45	**Principais concertos de cordas** por Carles Guinovart e Jordi Cervelló	284
46	**Sinfonia concertante. Duplo e triplo concerto** por Montserrat Albet	294
47	**Alguns exemplos** por Montserrat Albet	302
48	**Combinações e solistas pouco freqüentes** por Josep Casanovas	304
49	**Análise de obras** por Josep Casanovas	316
	Textos das gravações	319

Gravações

1 Ludwig van Beethoven: **Sinfonia n.º 9, em ré menor, op. 125, «Coral».** Gundula Janowitz, soprano; Hilde Roessel-Majdan, contralto; Waldemar Kmentt, tenor; Walter Berry, baixo. Coro Singverein de Viena. Orquestra Filarmônica de Berlim. Direção: Herbert von Karajan.

2 Ferde Grofé: **Suite Grand Canyon.** Orquestra Eastman Rochester. Direção: Howard Hanson. **Última noite dos Concertos Promenade.** Coro e Orquestra da BBC. Direção: Sir Colin Davis.

3 Tomaso Albinoni: **Adagio em sol menor para cordas e órgão.** Orquestra de Câmara de Stuttgart. Direção: Karl Münchinger. Ludwig van Beethoven: **Para Elisa, bagatela.** Joseph Cooper, piano. Alexis Emmanuel Chabrier: **España.** Orquestra Filarmônica de Los Angeles. Direção: Jesús López Cobos. Mili Alexeievich Balakiref: **Islamey, fantasia oriental.** Julius Katchen, piano. Sergei Rachmaninof: **Prelúdio em dó sustenido maior, op. 3, n.º 2.** Vladimir Ashkenazy, piano. Ralph Vaughan Williams: **Fantasia sobre «Greensleeves».** Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner.

4 George Enescu: **Rapsódia Romena, em lá maior, op. 11, n.º 1.** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Antal Dorati. Hugo Alfvén: **Rapsódia Sueca n.º 1, op. 19.** Orquestra Sinfônica de Viena. Direção: Øivin Fjeldstad. Franz Schubert: **Momento Musical n.º 5, em fá menor.** Alfred Brendel, piano. Felix Mendelssohn: **Canções sem Palavras, op. 62, n.º 6, Canção da Primavera, e op. 67, n.º 4, Canção da Fiandeira.** Werner Haas, piano. Robert Schumann: **Arabesco, em dó maior, op. 18.** Claudio Arrau, piano. Johannes Brahms: **Intermezzo, em si menor, op. 119, n.º 1.** Stephen Bishop-Kovacevitch, piano. Frédéric Chopin: **Noturno n.º 10, em lá bemol maior, op. 32, n.º 2.** Claudio Arrau, piano. Claude Debussy: **La fille aux cheveux de lin.** Werner Haas (piano).

5 Johann Sebastian Bach: **Suíte n.º 3 para violoncelo, BWV 1009.** Maurice Gendron, violoncelo. Sergei Prokofief: Suíte «O Amor das Três Laranjas»; **Suíte Cita, op. 20, n.º 1.** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Antal Dorati.

6 Domenico Scarlatti: **Sonatas para cravo, K. 460, 461, 9, 402, 403, 446 e 206.** Blandine Verlet, cravo. Antonio Soler: **Sonatas em fá sustenido maior, dó sustenido menor, ré maior, ré bemol maior, ré menor e dó menor.** Rafael Puyana, cravo.

7 Ludwig van Beethoven: **Sonata n.º 32, em dó menor, op. 111.** Franz Liszt; **Sonata em si menor.** Claudio Arrau, piano.

8 Franz Schubert: **Sonata para arpeggione e piano, em lá menor, D. 821.** Mstislav Rostropovitch, violoncelo; Benjamin Britten, piano. César Franck: **Sonata para violino e piano em lá maior.** Itzhak Perlman, violino; Vladimir Ashkenazy, piano.

9 Ludwig van Beethoven: **Trio em si bemol maior, op. 97, «Arquiduque».** Mieczyslaw Horszowski, piano; Sándor Végh, violino; Pau Casals, violoncelo.

10 Ludwig van Beethoven: **Quarteto n.º 10, em mi bemol maior, op. 74, «As Harpas».** Quarteto Italiano: Paolo Borciani e Elisa Pegreffi, violinos; Piero Farulli, violeta; Franco Rossi, violoncelo. Béla Bartók: **Quarteto de cordas n.º 6.** Quarteto Novák: Antonín Novák e Dušan Pandula, violinos; Josef Podjukl, violeta; Jaroslav Chovanec, violoncelo.

11 Franz Schubert: **Quinteto de piano e corda, em lá maior, op. 114, D. 667, «A Truta».** Samuel Rho-

des, violeta; Georg Hörtnagel, contrabaixo. Trio Beaux-Arts: Menahem Pressler, piano; Isidore Cohen, violino; Bernard Greenhouse, violoncelo.

12 Franz Schubert: **Sinfonia n.° 9, em dó maior, D. 944, «A Grande»; Sinfonia n.° 5, em si bemol maior, D. 485, 1.° and.** Orquestra do Estado de Dresden. Direção: Wolfgang Sawallisch.

13 Piotr Tchaikovsky: **Sinfonia n.° 5, em mi menor, op. 64.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdão. Direção: Bernard Haitink. Alexandre Boródine: **Sinfonia n.° 2, em si menor, 1.° and.** Orquestra da Ópera de Montecarlo. Direção: Robert Benzi.

14 Antón Dvořák: **8.ª Sinfonia, em sol maior, op. 88, 3.° and.** Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Herbert von Karajan. Jean Sibelius: **Sinfonia n.° 5, em mi bemol maior, op. 82.** Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Lorin Maazel. Carl Nielsen: **Sinfonia n.° 5, op. 50.** Willy Blaser, tambor; Robert Gugolz, clarinete. Orquestra da Suisse Romande. Direção: Paul Kletzki.

15 Witold Lutosławsky: **Concerto para orquestra.** Orquestra da Suisse Romande. Direção: Paul Kletzki. Paul Hindemith: **Sinfonia «Matias, o Pintor».** Orquestra da Suisse Romande. Direção: Paul Kletzki.

16 Johann Sebastian Bach: **Concerto de cravo n.° 1, em ré menor, BWV 1052.** George Malcolm, cravo. Orquestra de Câmara de Stuttgart. Direção: Karl Münchinger. Francis Poulenc: **Concerto Campestre.** George Malcolm, cravo. Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Iona Brown.

17 Sergei Prokofief: **Concerto de piano n.° 3, em dó maior, op. 26.** Julius Katchen, piano. Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: István Kertész. Béla Bartók: **Concerto de piano n.° 3.** Julius Katchen, piano Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: István Kertész.

18 Wolfgang Amadeus Mozart: **Concerto de violino e orquestra n.° 5, K. 219.** David Oistrakh, violino. Orquestra do Estado de Dresden. Direção: Franz Konwitschny. Robert Schumann: **Concerto de violoncelo e orquestra, op. 129.** Mstislav Rostropovitch, violoncelo. Orquestra Filarmônica de Leningrado. Direção: Gennadi Rojdestvenski. Hans Werner Henze: **Concerto de contrabaixo, 1.° and.** Gary Karr, contrabaixo. Orquestra de Câmara Inglesa. Direção: Hans Werner Henze.

19 Johannes Brahms: **Concerto de violino e violoncelo, em lá menor, op. 102.** Salvatore Accardo, violino; Heinrich Schiff, violoncelo. Orquestra do Gewandhaus de Leipzig. Direção: Kurt Masur. Georg Philipp Telemann: **Concerto em ré maior, para três trombetas, timbale, dois oboés, cordas e contínuo, 4.° and.** Orquestra Pró-Arte de Munique. Direção: Kurt Redel. Joseph Haydn: **Concerto de trombeta e orquestra, em mi bemol maior, 1.° and.** John Wilbraham, trombeta. Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner. Igor Stravinsky: **Ebony Concerto.** George Pieterson, clarinete. Conjunto de Sopro Holandês. Direção: Edo de Waart.

20 Tomaso Albinoni: **Concerto de oboé, op. 9, n.° 2.** Sarah Barrington, oboé. Orquestra Richard Hickox. Direção: Richard Hickox. Antonio Vivaldi: **Concerto de flautim, RV 443.** William Bennet, flautim. Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner. Dmitri Chostakovitch: **Concerto de piano, trombeta e cordas.** John Ogdon, piano; John Wilbraham, trombeta. Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner.

Introdução

Dado que a comunicação musical não se efetua por palavras, nem sempre sua mensagem atinge toda a gente.

Como se efetua então, se não é por palavras? Por sons, é a resposta habitual. Todavia, não por quaisquer sons, mas por sons —nas palavras de Rousseau—, suscetíveis de «agitar o mar, atiçar as labaredas do fogo, borbotar os ribeiros, fazer cair a chuva, engrossar as torrentes, acalmar as tempestades, devolver tranqüilidade e sossego ao ambiente [...]» A música pode quase tudo, desde que dela nos aproximemos com abandono, com confiança e com um pouquinho de atenção iludida.

Para serem música, porém, os sons, não dependem só da inspiração: existe uma linguagem de sons, que obedece a normas tão ricas e complexas como as que regem a fala. E existe também uma exigência que é comum a toda expressão humana: a de que a música seja recebida, aceita e acolhida como se à nossa porta batesse o melhor amigo.

Tudo o que contribua para facilitar a comunicação pela música, para torná-la mais compreensível e, sobretudo, mais acessível, é merecedor do respeito e do apoio dos criadores de música, dos quais nos podemos considerar mensageiros. Sem este espírito, nossa voz se calaria.

O esforço da SALVAT é pois duplamente louvável: porque ensina os leitores a saber ouvir música, através de textos inteligentes e inteligíveis, e porque coloca ao alcance de um público mais vasto as obras imortais de todos os tempos, graças a gravações fiéis.

Em obra anterior, OS GRANDES COMPOSITORES, foi apresentado um panorama dos mais brilhantes autores da música universal e uma ampla amostra das suas criações. O entusiástico acolhimento de um extenso público comprovou a falsidade de previsões precipitadas que confinavam a «música clássica» a uma *élite* ou a um mercado restrito. A música é escrita para todos e deve ser recebida por todos.

OS GRANDES TEMAS vêm agora completar esse panorama com a introdução aos diferentes gêneros e às diversas formas musicais. Se quisermos apreciar o valor de uma partitura em toda a sua extensão, muitas perguntas vão precisar de resposta; por exemplo: Que é uma sinfonia? Como surgiu a sonata?, ou ainda: Em que consiste uma suíte? Por que fases passou a expressão coral ao longo dos séculos? Tudo o que merece o nosso afeto estimula-nos a curiosidade e impele-nos para o conhecimento.

A educação musical é um dos mais límpidos expoentes da cultura de um povo. Familiarizar-se com a música é uma experiência agradável, e seria gratificante se um crescente número de pessoas fosse levado a dela participar. Atrever-me-ia mesmo a propor aos leitores-ouvintes, assim como quem convida para uma festa, que acorram a esta «festa da música», onde encontrarão um mundo de emoções novas e talvez repouso para ouvidos cansados, mas, sobretudo, descobrirão muito amor.

Federico Mompou

Contrapunctus 11.

ENCICLOPÉDIA SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA